

Música e Turismo no Estado Novo:

Actividade musical na vila termal de Vidago (1933-1974)

Maria Teresa de Lacerda Morais Santos

Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais

Área de especialização: Etnomusicologia

Novembro de 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais – área de especialização em Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Pedro Roxo.

Para a minha avó

Agradecimentos

Um sentido agradecimento a todos os que aceitaram colaborar comigo na elaboração desta dissertação: Almerinda Ribeiro, António Manuel Fiúza Fraga, António Nogueira, Carlos Ribeiro, Fausto Aguiar, Floripo Salvador, Germano Santos, João Aguiar, Júlio Silva, Manuel Gualberto Carvalho, Maria Cândida Lacerda, Maria Elvira F. F. Carvalhal, Maria Helena Carvalhal C. Lacerda, Maria Priscila Gonçalves, Maribel Ribeiro, Lucinda Prazeres, Rui Queirós, Sebastião Aguiar. Estes contributos foram absolutamente imprescindíveis.

Deixo uma palavra de reconhecimento aos professores João Soeiro de Carvalho e Marco Roque de Freitas, que me deixaram perdidamente apaixonada por esta área de estudos desde a primeira aula de “Etnomusicologia – Introdução”, bem como a todos que se seguiram e cimentaram esse interesse: Maria de São José Côrte-Real, Iñigo Sánchez, Rui Vieira Nery, Rui Cidra e Salwa El-Shawan Castelo-Branco. E claro, o professor Pedro Roxo, que me incentivou a explorar o tema desta dissertação e aceitou orientá-la. Obrigada por ter estado sempre disponível, desde os primeiros incertos passos e até aos melodramas finais, e por ter tornado este percurso surpreendentemente divertido.

Gostaria de agradecer aos meus colegas e amigos que me acompanharam neste percurso: António Baptista, Carolina Sá, Gonçalo A. Oliveira, Isaac Raimundo, Margarida Cardoso, Maria Espírito Santo, Michael Dias, Pedro Mendes, Ricardo Andrade, Rita Matias, Sofia Vieira Lopes e Teresa Gentil. Um abraço especial à Cláudia Silva e ao José Miguel Araújo, que escutaram pacientemente os meus dilemas e desabafos, e me guiavam com bom-senso de volta à normalidade.

À minha família, por serem fonte de inspiração e um porto-seguro. Em particular à minha mãe e ao meu pai, que me apoiaram incondicionalmente, à minha avó, por ser a origem de tudo isto, e finalmente ao meu irmão, por me ter acompanhado neste processo.

Ao Ricardo Almeida, por tudo.

26 de Setembro de 2019

Música e Turismo no Estado Novo:

Actividade musical na vila termal de Vidago (1933-1974)

RESUMO

Na transição do século XIX para o século XX, a descoberta de águas termais em Vidago (Trás-os-Montes) motivou um súbito desenvolvimento socioeconómico, tornando-se um destino turístico privilegiado – estatuto que se manteve até ao final do Estado Novo. Os espaços hoteleiros e a empresa das águas termais, Vidago, Melgaço & Pedras Salgadas, promoviam o que entendiam ser um estilo de vida “chique” e “animado”, organizando actividades desportivas e eventos musicais ao vivo. Esta dissertação aborda a relação entre música e turismo durante o Estado Novo, tendo como foco a vila termal de Vidago. Partindo de um enquadramento com base na etnomusicologia histórica, pretendo explorar as dinâmicas entre as gerências dos hotéis, músicos e população vidaguense entre 1933 e 1974. Estas foram pautadas pela exploração turística sazonal e receberam influências das instituições do Estado Novo (Casa do Povo, Emissora Nacional, Sindicato Nacional dos Músicos) que intervieram e mesmo mediaras as práticas e incrementaram as políticas culturais. Através de entrevistas a pessoas que assistiram às práticas musicais em estudo e pesquisa de arquivo foi possível compilar aspectos e problemáticas do percurso da banda filarmónica e do rancho folclórico locais bem como outros conjuntos musicais associados à “música moderna” de então: Tuna, Os Relaxados, Orquestra Ragera, Conjunto Ritmo, Os Plumas, Ribeiro e Filhos, Os Pirilampos e Os Águias. Esta dissertação pretende contribuir para a investigação descentralizada sobre as práticas musicais durante o Estado Novo, bem como enriquecer os estudos sobre música e turismo com a perspectiva do termalismo.

PALAVRAS-CHAVE: Estado Novo, etnomusicologia histórica, música e turismo, termalismo, Vidago

Music and tourism in Estado Novo:

Musical activity in Vidago, a thermal village (1933-1974)

ABSTRACT

In the transition from the nineteenth to the twentieth centuries, the discovery of thermal water in Vidago (Trás-os-Montes) led to sudden socio-economic development, turning the village into a privileged tourist destination - a status that remained until the end of the Estado Novo dictatorship. The hotel spaces and the thermal water company, Vidago, Melgaço & Pedras Salgadas, promoted what they understood to be a stylish and a joyful lifestyle by organizing sports activities and live music events. This dissertation addresses the relationship between music and tourism during the Estado Novo, focusing on the thermal village of Vidago. Through a framework based on historical ethnomusicology, I intend to explore the dynamics between hotel management, musicians and the population of Vidago between 1933 and 1974. These were guided by seasonal tourist exploitation and were influenced by the Estado Novo institutions (Casa do Povo, Emissora Nacional, Sindicato Nacional dos Músicos) who intervened and even mediated the practices and increased cultural policies. Through interviews with people who attended music practices and through archival research it was possible to compile aspects and problematics related to the local wind band and folkloric group as well as other musical ensembles related to modern styles of music: Tuna, Os Relaxados, Orquestra Ragera, Conjunto Ritmo, Os Plumas, Ribeiro e Filhos, Os Pirlampos and Os Águias. This dissertation aims to contribute to the decentralized research on musical practices in Portugal during the Estado Novo, as well as enriching studies on popular music and music and tourism with the perspective of thermalism.

KEYWORDS: Estado Novo, historical ethnomusicology, music and tourism, thermalism, Vidago

ÍNDICE

Agradecimentos.....	iii
Resumo	iv
Abstract.....	v
Índice	vi
Lista de Abreviaturas.....	viii
Introdução	1
1 Delimitação do objecto e problemática de estudo, metodologia, conceitos e estado da arte.....	5
1.1 Tema e problemática	5
1.2 Metodologia	6
1.3 Estado da arte	10
1.3.1 Popular Music Studies	10
1.3.2 O contributo da etnomusicologia histórica	12
1.3.3 Estudos de Lazer, Turismo no âmbito das Ciências Sociais	14
1.3.4 Estâncias de férias, movimento higienista e termalismo	16
2 Discurso ideológico, políticas culturais do Estado Novo e as suas Instituições. O seu impacto na vila de Vidago.....	18
2.1 Dicotomia entre a ‘cidade’ e a ‘serra’. A nostalgia da ruralidade	20
2.2 “Política do Espírito”: procura de um “aportuguesamento” da música.....	22
2.3 Onnipresença da Igreja Católica no quotidiano e os seus reflexos nas práticas musicais em Vidago	26
2.4 O papel da Emissora Nacional numa tentativa de uniformização do gosto	33
2.5 A centralidade da Casa do Povo na prática musical	40
2.5.1 Banda filarmónica Os Orfeus de Vidago	42
2.5.2 Rancho Folclórico	45

3	Relações entre a VM&PS, a actividade hoteleira e a prática musical em Vidago	51
3.1	Propaganda da Empresa das Águas em jornais, cartazes e artigos de utilidades	53
3.2	Grupos musicais	55
3.2.1	Tuna União Vidaguese	56
3.2.2	Grupo Típico Musical Os Relaxados	57
3.2.3	Orquestra Ragera	58
3.2.4	Conjunto Ritmo.....	58
3.2.5	Os Plumas	59
3.2.6	Ribeiro e Filhos	66
3.2.7	Conjunto Alegria Os Pirilampos.....	67
3.2.8	Os Águias	68
3.3	Actividade musical no feminino – dois casos antagónicos	69
3.3.1	Almerinda Ribeiro.....	69
3.3.2	Lucinda Prazeres.....	70
3.4	O estatuto do músico. Divergências com o Sindicato Nacional dos Músicos.....	72
3.5	Contextos de ensino e de aprendizagem musical	78
3.6	Redes de contacto com as indústrias da música	81
4	Mapeamento dos espaços sonoros	87
4.1	Grande Hotel	88
4.2	Vidago Palace Hotel	92
4.3	Hotel Avenida	96
4.4	Hotel do Golfe	98
4.5	Pensão Santos	98
4.6	Pensão Termas	99
4.7	Cine-Vidago	101

4.8	O Resineiro	101
4.9	Praia Fluvial	102
4.10	Torre do Coto	103
5	Conclusão e considerações finais.....	104
	Bibliografia	108
	Entrevistas	116

LISTA DE ABREVIATURAS

Cf.	Conferir
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal
ENR	Emissora Nacional de Radiofusão
EMPXX	<i>Enciclopédia da Música em Portugal no século XX</i>
FNAT	Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho
GNR	Guarda Nacional Republicana
JCCP	Junta Central das Casas do Povo
PSP	Polícia de Segurança Pública
S.d.	Sem data
SNI	Secretariado Nacional de Informação
SNM	Sindicato Nacional dos Músicos
SPN	Secretariado de Propaganda Nacional
VPS	Vidago & Pedras Salgadas (1920-1923)
VM&PS	Vidago, Melgaço & Pedras Salgadas (a partir de 1924)

INTRODUÇÃO

Em 1863, Augusto Campilho enviou doze garrafas de água mineral de Vidago (concelho de Chaves, Trás-os-Montes) para análise no laboratório da Escola Politécnica de Lisboa, onde o Dr. Agostinho Lourenço conclui que as suas propriedades químicas são semelhantes às famosas águas das termas de Vichy, na França. Dois anos depois, a Câmara Municipal de Chaves adquiriu terrenos com vista à exploração das águas minerais vidaguences (M. J. Pereira 1971). A concessão das nascentes, em 1873, à Empresa das Águas de Vidago despontou, a nível local, uma transição do sector primário para o sector secundário – na pequena indústria de engarrafamento de água mineral – e para o sector terciário – nas pensões, hotéis e casas de pasto. Essa transição para os serviços foi particularmente benéfica para jovens e mulheres, na medida em que trantando-se sobretudo de trabalhos sazonais, não seriam o suficiente para dispensar o trabalho agrícola durante o resto do ano (S. M. R. Pereira 2014; Salvador 2004).

Foi o ponto de viragem na história de Vidago, que até aí sofria as consequências das suas pequenas dimensões, do isolamento, da preponderância das famílias nobres e do “atraso tecnológico”. A recém-conquistada visibilidade permitiu aos moradores lutarem contra a falta de condições, apontando o desleixo da Câmara Municipal de Chaves como principal responsável por essa situação. Algumas das denúncias incluíam a falta de estradas calcetadas, falta de uma fonte de água potável pública, falta de iluminação pública, falta de posto médico. Esses bens, que estavam ao acesso dos turistas que ficavam nos hotéis, permaneciam vedados àqueles que eram naturais da zona de Ribeira de Oura, reforçando o sentimento de descontentamento (Salvador 2004).

Ao tornar-se um destino turístico privilegiado, sofreu diversas transformações, resultantes de um súbito crescimento e do contacto com produtos e tecnologias da modernidade que de outro modo tardariam a chegar – linha de comboio em 1910; correio, telégrafo e telefone; água canalizada; rede pública e privada de electricidade em 1935 – não só para satisfazer as necessidades de uma elite habituada ao conforto citadino, mas também para mascarar a realidade de pobreza nos meios rurais do interior norte de Portugal (M. J. Pereira 1971; Salvador 2004; S. M. R. Pereira 2014). Para entreter os visitantes durante o período termal, os hotéis promoviam actividades desportivas e eventos musicais ao vivo. Os bailes¹ eram amplamente divulgados como parte do estilo de vida

¹ O baile é um evento em que a música e a dança desempenham um papel central. É marcado pelo seu carácter social, onde se constroem, negociam e reforçam relações sociais, poderes e identidades. Pode ser caracterizado pela localização geográfica, perfil dos participantes (faixa etária, classe social, etc.), ocasião, objectivos, espaços, programação, publicidade, músicos, repertório, entre outros factores. Geralmente os bailes populares são organizados com fins lucrativos. Podem ser organizados por comissões de festas, hotéis, bandas filarmónicas, ranchos folclóricos, casas do povo, etc. Por vezes esse lucro é canalizado para apoiar a população mais desfavorecida da localidade, contribuir para a construção de obras públicas ou reverte para instituições locais de cariz social (Sardo e Nunes 2010). Até à década de

“cosmopolita”, através da propaganda elaborada pela empresa das águas, Vidago, Melgaço & Pedras Salgadas (Castro e Ducout 2011). Nas entrevistas, os músicos instrumentistas João Aguiar e Rui Queirós, recordam esse período como sendo particularmente favorável à formação de grupos musicais amadores vidaguenses, à contratação de músicos profissionais exteriores a Vidago, ao acesso dos produtos das indústrias da música e das tecnologias do som - era necessário adquirir instrumentos, partituras, rádios, discos e gira-discos, altifalantes, etc.

Esta é uma dissertação que aborda a confluência de vários estilos de música popular² num contexto particular português, rural e turístico, durante o período do Estado Novo. A prática da música e da dança no contexto termal e noutras instituições de Vidago constituíram metáforas para a digladição de modernidade e tradição; ruralidade e cosmopolitismo; política e transgressão. O propósito da música neste contexto era claramente o do entretenimento durante as actividades de lazer, quer se tratasse de música de fundo, quer de concertos, quer de música para dança. Entre a pluralidade de estilos e categorias musicais interpretados incluíam-se arranjos para banda, *chanson française*, tangos, árias de ópera, fados, jazz, música clássica, rancho folclórico. Havia preferência pela escolha de obras com alargada divulgação e popularidade, associadas a transmissões radiofónicas (Moreira, Cidra, e Castelo-Branco 2010).

1960, os bailes nos meios rurais eram um dos contextos de sociabilização mais relevantes, em particular para o contacto com o sexo oposto entre os jovens. Os bailes poderiam decorrer em garagens, armazéns ou celeiros, com palcos improvisados em reboques de tractores e camionetas. Desde então, esses recintos foram sendo substituídos por salões de baile das entidades organizadoras (ibidem). Na primeira metade do século XX, os bailes em zonas rurais eram animados pelo canto e por instrumentos como a flauta de cana, a harmónica, o harmónio, a viola ou agrupamentos instrumentais característicos das diversas regiões, ou com a presença das bandas filarmónicas. A progressiva instalação de electricidade por todo o país permitiu a utilização de aparelhagem de ampliação sonora, para ampliar o som da voz e do acordeão (a partir da década de 1940), de instrumentos electrónicos (desde os finais da década de 1950) e o acordeão eléctrico (na década de 1960). Até à década de 1940, os instrumentos de sopro ocupavam um lugar de destaque, bem como o canto ao desafio. A partir da segunda metade do século XX, os bailes foram animados por um músico (por norma simultaneamente acordeonista e vocalista, ou organista e vocalista), por duos ou trios de formação variada, por um conjunto (composto geralmente por guitarra eléctrica, baixo eléctrico, instrumento de tecla e bateria, embora possa variar). Estes conjuntos surgiram na década de 1960, graças à difusão da música popular de origem anglo-saxónica (resumida frequentemente no termo pop-rock), e introduziu-se nos bailes - não deixando, contudo, de se tocar também o repertório corrente. A escolha dos músicos é parcialmente condicionada por factores de cariz económico. Nos bailes privados da alta sociedade, na primeira metade do século XX, as danças e estilos musicais dominantes eram valsa, polca, mazurca, lanciers, fox-trot e one-step (décadas de 1910 e 1920), charleston (década de 1930), swing (décadas de 1940 e 1950). Nos bailes populares, o repertório inclui música popular portuguesa, música tradicional, música ligeira, pop-rock, com especial destaque para categorias musicais associados à dança, como marcha, valsa, tango, fox-trot, paso doble, samba, chula, corridinho (ibidem). Dançava-se, alternadamente, os sucessos comerciais portugueses, das províncias portuguesas em África (a partir da década de 1960), anglo-saxónicos e sul-americanos (Roxo 2009; Roxo e Castelo-Branco 2016).

² Para uma reflexão sobre o conceito de música popular, consultar a secção 1.3.1 “Popular Music Studies”.

O primeiro capítulo é dedicado a um estado da arte transdisciplinar, na medida em que explicita algumas problemáticas e desafios da etnomusicologia histórica, do turismo e dos estudos de lazer. Enquadra o termalismo em Vidago no movimento higienista, que esteve presente na Europa desde o século XVIII e se prolongou durante o século XX. Descreve alguns desafios metodológicos que foram surgindo, como a efemeridade dos registos escritos ou a ausência de gravações áudio locais do período em estudo.

O segundo capítulo versa o discurso ideológico e as políticas culturais do Estado Novo³, bem como a intervenção das suas instituições: Casas do Povo, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Secretariado de Propaganda Nacional, Emissora Nacional. Debruça-se sobre a “Política do Espírito”, tentativas de “aportuguesamento” da música como resposta a uma “americanização” da música (que não deixou de ocorrer), a promoção do rural e do tradicional e processos de folclorização, os valores da Igreja Católica e a suas reflexões sobre as práticas musicais (Carvalho 1996; S. E.-S. Castelo-Branco e Branco 2003; Santos 2008; Roxo e Castelo-Branco 2016). Relaciona a eficiência das políticas culturais com acção conjunta de instituições de propaganda (SPN e FNAT) e de censura (PIDE e regedor local). Aborda o modo como essas políticas concebidas a partir da capital, genéricas, e pensadas para serem aplicadas nacionalmente, se concretizaram localmente nas práticas musicais em Vidago.

O terceiro capítulo expõe a particularidade da relação simbiótica entre música e o turismo em Vidago, em que a prática musical é factor de atracção turística (com especial destaque para os bailes, referidos recorrentemente na imprensa flaviense), beneficiando os espaços hoteleiros e os músicos por estes contratados. Realça a preponderância da empresa das águas termais, Vidago, Melgaço & Pedras Salgadas (VM&PS), na propaganda de um estilo de vida luxuoso e cheio de “animação” na estância. Para além da venda de água mineral, a VM& S lucrava igualmente com a exploração do Grande Hotel e do Palace Hotel. As dinâmicas desses dois lugares serão abordadas no capítulo seguinte.

No quarto capítulo é elaborado o mapeamento dos espaços sonoros em Vidago, passando pelo Grande Hotel, Vidago Palace, Hotel Avenida, Salão Aurora, praia fluvial, a “Santa”. São descritas as práticas musicais referindo aspectos como altura do dia em que ocorre, categorias musicais escutadas, presença de música ao vivo ou gravada, tipologias dos grupos musicais, vestuário, danças, género e formação musical dos instrumentistas, audiência (podendo ser exclusivamente aquistas ou aberta ao público mediante pagamento).

Finalmente, o último capítulo é dedicado às conclusões retiradas deste estudo. Inclui uma descrição abreviada da vida musical em Vidago do pós 25 de Abril até à actualidade. Realça o impacto

³ Nesta dissertação, considera-se 11 de Abril de 1933 como data de início oficial do Estado Novo, pela promulgação da Constituição Política da República Portuguesa de 1933. É nesse ano que surge a estrutura corporativa das casas do povo e o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), responsável pela centralização da política cultural oficial (Melo 2001). A revolução de 25 de Abril de 1974 marca a queda do regime.

da alteração das políticas de termalismo na década de 1980, que se traduziu num decair da frequência de termas ao nível nacional, tendência a que Vidago não foi excepção (F. Neves 2004). O novo regime político, mais democrático, não era favorável ao culto da distinção social e a espaços exclusivistas, pelo que os apoios foram esmorecendo. Assim sendo, a moda das termas foi substituída pela moda das praias, menos conservadora e mais acessível à classe trabalhadora. Os hotéis foram fechando, e uma parte foi aproveitada para acolher os “retornados” após o fim da Guerra Colonial (entrevista a António Manuel Fiúza Fraga, 2016-04-25). Para João Aguiar e Rui Queirós, foi o decrescer da actividade termal que provocou o decrescer da economia local, e consequentemente, o desinvestimento no entretenimento cultural, nomeadamente na música. A falta de meios técnicos, humanos (uma população que diminui de ano para ano) e financeiros (os serviços de animação musical deixaram de ser requisitados com o fecho dos hotéis) tornou inviável a manutenção dos grupos musicais, que se foram extinguindo.

1 DELIMITAÇÃO DO OBJECTO E PROBLEMÁTICA DE ESTUDO, METODOLOGIA, CONCEITOS E ESTADO DA ARTE

1.1 TEMA E PROBLEMÁTICA

Em 1987, Timothy Rice, numa reflexão sobre o modelo de Alan Merriam, realçou a construção histórica, na linha do que Clifford Geertz afirmou em *The Interpretation of Cultures*: “Sistemas simbólicos (...) são construídos historicamente, mantidos socialmente e aplicados individualmente”⁴ (Merriam 1964; Geertz 1973; Rice 1987, 2003). Para Rice, construção histórica envolvia dois conjuntos de processos: os de mudança com a passagem do tempo, e os de reencontro e recriação dos legados do passado no momento presente. Ao reforçar a relevância da construção histórica, Rice desencadeou uma viragem da etnomusicologia para o passado, à semelhança com o que ocorria também noutras disciplinas de ciências sociais (Howard 2014). Nessa linha de pensamento, em 1993, Christopher Waterman argumentava que o som musical é socialmente localizado, e que a etnomusicologia debruça-se sobre sujeitos humanos historicamente situados, que percebem, aprendem, interpretam, avaliam, produzem e respondem à música (Waterman 1993: 66). Para além da dimensão temporal, Rice inclui na sua proposta de estudo da experiência musical o lugar onde esta ocorre e as metáforas acerca da natureza da música. Consiste numa etnografia musical refazendo o percurso que conduziu a uma determinada experiência musical num espaço e num tempo específicos.

É recorrendo a este modelo que se pretende explorar o tema-problema desta dissertação: “De que modo o turismo termal, em articulação com as políticas culturais do Estado Novo, alterou a actividade musical na área de Vidago”, inserido na temática mais alargada “Música e Turismo no Estado Novo”. Assim sendo, quanto à delimitação temporal, irá restringir-se ao período durante o qual esteve activo o Estado Novo, compreendido entre 11 de Abril de 1933, com a entrada em vigor da Constituição Política da República Portuguesa de 1933, e 25 de Abril de 1974, com a Revolução dos Cravos. Este estudo está centrado espacialmente na vila de Vidago (no concelho de Chaves, distrito de Vila Real). Finalmente, quanto à metáfora – o que a música representa – será explorada a temática da música enquanto entretenimento, para ocupação dos tempos livres dos aquistas (frequentadores das águas termais) e da população autóctone, em consonância com os mecanismos de propaganda política e ideologia do regime salazarista, cuja influência sobre a música se fazia sentir a nível local em todos os sectores de prática: folclore, erudita, filarmónica, popular.

⁴ Uma vez que a música pode ser entendida como um sistema simbólico, Timothy Rice estabelece um paralelismo com Geertz ao descrever a etnomusicologia como assente na questão: “Como é que as pessoas constroem historicamente, mantêm socialmente e criam e experienciam individualmente a música?” (Geertz 1973; Rice 1987)

1.2 METODOLOGIA

The chapter on lost manuscripts is a long one; that on works out of print is interminable; that on unknown identity quite hopeless.

Carl Engel

“Music We Shall Never Hear” *The Musical Quarterly*. 1916

A metodologia nesta investigação segue o modelo etnomusicológico proposto por Merriam em *The Anthropology of Music* (1964) e que se tornou prática corrente em investigações no âmbito da etnomusicologia nas últimas décadas:

A primeira fase foi dedicada a pesquisa de arquivo, com procura de fontes primárias, como artigos em jornais locais, partituras, fotografias, postais, cartas, cartazes publicitários, documentários. Passou pela consulta dos acervos da Biblioteca Municipal de Chaves, da Biblioteca Nacional de Portugal, da Hemeroteca Municipal de Lisboa, do Arquivo e Biblioteca da Fundação Mário Soares. Quanto a fontes secundárias, não se restringiu a bibliografia nas áreas da Etnomusicologia, da História e do Turismo, mas também obras amadoras consideradas relevantes para a compreensão do contexto em questão.

A segunda fase correspondeu à investigação de terreno, com entrevistas a colecionadores e eruditos locais, músicos e seus descendentes. Uma vez que grande parte dos grupos musicais que existiam no período em estudo estão de momento extintos, e os que permanecem sofreram drásticas alterações (como a Banda de Loivos ou os ranchos folclóricos da região). Desse modo, as práticas musicais observadas não reflectem a realidade do período em estudo.

Finalmente, procedeu-se à análise dos dados etnográficos recolhidos na primeira fase, relacionando conceitos, comportamentos, sons musicais e políticas culturais do regime. Foi analisada brevemente música registada em partituras (compostas ou adaptadas pelos músicos, para os grupos musicais em que participavam)⁵. Não foi feita a análise de música registada em áudio, uma vez que em Trás-os-Montes no século XX, sobretudo durante o período do Estado Novo, escasseavam os meios necessários para a gravação de som e, por esse motivo, não foram encontrados registos áudio.

O primeiro entrave foi a dificuldade em encontrar registos escritos que testemunhassem as práticas musicais, quer fossem cartazes, contratos, partituras, *setlists*, etc. Parte dos músicos não necessitava de anotações escritas, uma vez que a sua performance⁶ era baseada na oralidade e na

⁵ Cf. a secção 2.5.1 “Banda filarmónica Os Orfeus de Vidago.”

⁶ A necessidade de classificar, clarificar e depurar conceitos levou a que o conceito de “performance” se tornasse abrangente. Nesse processo estabeleceram-se relações entre “acção”, “actuação” e “encenação” (Godinho 2014). No

memorização. Por outro lado, os registos escritos dos músicos eram entendidos como funcionais (para serem utilizados nos ensaios) e efémeros, não como algo digno de preservação, nas palavras de Rui Queirós: “Aquilo era uma folha de linhas à mão... não era permanente...”

Nos hotéis, as mudanças de gerência e o fecho desses estabelecimentos levou a que vários documentos tenham ficado ao abandono, perdendo-se uns e danificando-se outros. Na Casa do Povo, um responsável local organizou uma “limpeza” no período pós 25 de Abril de 1974, eufemismo usado para descrever a queima de papéis considerados desnecessários - e entre os quais se incluíam as partituras da banda filarmónica Os Orfeus de Vidago. Nas palavras do coleccionador Júlio Silva: “Ninguém deu, e mesmo hoje ninguém dá valor a certos documentos que se deviam guardar, que fazem parte da história da vila”.

Outra dificuldade prende-se com o lugar periférico que Vidago ocupava nos jornais noticiosos flavienses no período em análise, devido ao ressentimento que a Câmara Municipal de Chaves sentia ainda, por ter perdido a luta pelas concessões das fontes Vidago 1 e 2 (S. M. R. Pereira 2014). As notícias sobre a estância termal vidaguense e os acontecimentos relevantes da vila estavam limitados a um pequeno artigo escrito por um correspondente local - e que, para conseguir passar no crivo da censura, tinha que moderar a sua componente crítica.

Contudo, o maior desafio foi a impossibilidade de concretizar um pilar do trabalho etnomusicológico: a imersão no trabalho de campo. Como referido anteriormente, as práticas musicais em estudo não resistiram intactas ao passar do tempo, pelo que foi necessário recorrer a métodos da História e da Etnomusicologia Histórica para reconstruir esse passado, como entrevistas a pessoas que assistiram às práticas musicais em estudo, pesquisa de arquivo, análise de notação, escuta de gravações sonoras (Howard 2014) – gravações essas que, no caso desta dissertação, não foi possível aceder por serem inexistentes. Ainda assim, como Seeger avisava já em 1958, a descrição

livro *Performance - a critical introduction*, publicado em 1996, Marvin Carlson associa ao conceito de performance noções de contradição, popularidade e ubiquidade, que abarcam actividades humanas e não humanas. Reforça ainda o modo como a natureza da performance implica volatilidade e contestação, que são produtivas enquanto instrumento teórico e de acção (Carlson 2004). Performance pode significar desempenho, actividade quotidiana (ligada à corporalidade) ou campo artístico. Outro aspecto que torna complexo o estudo da performance é o modo como o campo varia em forma e matéria, muito graças à variedade de plataformas analógicas e digitais (Fradique 2014). Cada indivíduo define-se na relação com os outros, em processos de mediação e assimilação de normas, valores morais e sociais. A performance pública do sujeito implica, recorrentemente, uma subordinação social, em que os subordinados procuram ir de acordo com as expectativas dos “poderosos”, dissimulando prudentemente uma enganosa deferência. Essa dissimulação é tanto maior quanto mais ameaçadores forem os “poderosos”. Trata-se de uma relação de desconfiança, em que dominantes e dominados se veem mutuamente como mentirosos e não merecedores de confiança. Paralelamente ao discurso público há o discurso escondido, que tem diferentes audiências e está sob diferentes constrangimentos, decorrendo na ausência da observação directa dos poderosos, e consiste em palavras recatadas que confirmam, contradizem ou inflectem o discurso público. O alcance da dominação é perceptível na discrepância entre o discurso público e o discurso escondido. A existência desses dois discursos revela uma dupla consciência, oscilando entre a encenação e a revolta, entre a hipocrisia e o radicalismo. Neste contexto, os subordinados prudentes agem ou actuam de acordo com as expectativas dos dominadores, numa frustração da acção recíproca, desejando que os dominadores sofram uma retaliação (Godinho 2014).

de uma performance não é mais que uma representação falaciosa da mesma. Este aspecto é reforçado por a etnografia ser uma experiência subjectiva, que decorre no presente, que é também resultado de um passado histórico, do qual o investigador é parte integrante (Godinho 2014; Fradique 2014). Esse presente é distante do período do Estado Novo.

A esses entraves, contrabalaçou uma expressa boa vontade por parte de todos os que colaboraram nesta investigação, com relatos, documentos, fotografias. Foi particularmente útil a consulta dos livros de Manuel Joaquim Pereira, *Cem Anos de História e Progresso de Um Povo (Vidago): 1865-1965* (1971) e de Floripo Salvador, *Memórias de Vidago* (2004), a dissertação de mestrado de Sérgio Manuel Pereira *Vidago: De Aldeia Rural à Vila Termal (1908-1968)* (2014), e o blog de Júlio Silva, *Meu Vidago*, que conta já com uma década de existência e mais de quinhentas entradas, no qual continua a divulgar a região:

O Blog Meu Vidago é essencialmente documental, fotografias, documentos, publicidade, tudo o que vai surgindo, e que ao fim ao cabo, contam a história da terra, e coisas que me vão dando e que eu publico, e que faço link para o facebook dos Amigos. E se a Maribel também achar que é um tema de interesse para a Vidagustemas também partilha.

Júlio Silva

Entrevista realizada a 2017-08-18

O conceito de “agência”⁷ é útil para interpretar o carácter pessoal do envolvimento das diversas personalidades responsáveis pela existência de actividade musical em Vidago, bem como

⁷ Agenciamento refere-se à capacidade do indivíduo de intervir no fluxo de eventos sociais que o envolvem, de acordo com os seus objectivos, aspirações, desejos e vontades (Haggard e Eitam 2015). Essa capacidade expressa-se ainda que o actor individual esteja limitado na informação a que consegue aceder, da incerteza em relação ao futuro e restrito por condições físicas, normativas, políticas, económicas, de subordinação, etc. Deste modo, o actor individual participa activamente na construção do seu próprio mundo social, mesmo que nem sempre tenha consciência, ou que as circunstâncias em que agem não sejam apenas fruto da sua própria escolha (Long e Ploeg 2001). Implica ser capaz de gerir as suas próprias acções, observando os outros nos seus comportamentos e nas suas reacções ao seu comportamento, numa tentativa de entender e antecipar situações inesperadas. O conceito de agência não diz respeito às consequências das acções do indivíduo - uma vez que estas são afectadas pelas limitações supracitadas, e porque as suas acções podem ter ramificações variáveis e involuntárias - mas à sua vontade e capacidade de agir, de “causar mudança” no estado das coisas, alterando o curso de eventos que lhe pré-existiam. A “agência” depende da existência ou do surgimento de uma rede de actores que se envolvem nos projectos e práticas do indivíduo ou grupo - ainda que esse envolvimento seja só parcial. Para tal, é necessário que haja uma gestão, manipulação ou persuasão dessa rede de actores, canalizando certos itens (reivindicações, ordens, bens, instrumentos, informação, etc.) tratando-se, portanto, de uma interação de relações sociais (*ibidem*). Para Barry Hindess, era necessário meios discursivos, implícita ou explicitamente, para formular objectivos e apresentar argumentos que sustentem as decisões tomadas (Hindess 1986). Esses meios discursivos variam de indivíduo para indivíduo, em função dos conhecimentos e recursos que dispõem, mas tinham que ser capazes de ser entendidos (quer se tratem de discursos verbais, quer não verbais), pela rede de actores que se pretendia persuadir (Long e Ploeg 2001).

para entender as motivações daqueles que se dedicam proactivamente à preservação dessa memória.

Nós somos mais voluntariosos. Vemos a realidade que isto ajuda-lhe a si e ajuda Vidago. E eles não têm essa percepção. Não têm a participação que eu e o Júlio temos. Eu faço por gosto. Eu, tudo o que possa fazer para divulgar esta terra, eu faço. É raro o dia que eu não escreva qualquer coisa no facebook, Amigos de Vidago - página de que sou administrador.

Floripo Salvador

Entrevista realizada a 2017-08-18

Manuel Joaquim Pereira, inicia o subcapítulo “Amor pela terra onde nasci” a assumir-se “bairrista”⁸, uma característica que foi surgindo em diversos protagonistas desta dissertação. Ao longo do percurso de escrita, não posso deixar de assumir que parte de mim acaricia a memória desse lugar onde está a casa em que minha avó cresceu, e eu passei páscoas e verões em família, foi ganhando progressivamente mais influência. Essa circunstância pesou igualmente na minha decisão de trabalhar o assunto em foco nesta dissertação. Aliás, o conhecimento local propiciou igualmente a decisão de me aventurar pelas ruínas de alguns hotéis (e na entrada “não oficial” em alguns hotéis fechados, mas abandonados), no esforço de tentar encontrar documentação relevante para este estudo. Apesar de não ter concretizado essa expectativa, pelo menos a minha experiência deu-me a oportunidade de conhecer e registar fotograficamente esses espaços por dentro⁹.

⁸ «Ser bairrista não é defeito, mas antes um orgulho para todos aqueles que são amigos da sua terra ou bairro onde nasceram. Eu falo de bairrismo, porque o sinto dentro de mim, qual chama que nunca se apagou ao longo de algumas dezenas de anos, desde que estou ausente da minha terra» (M. J. Pereira 1971:199).

⁹ Cf. subcapítulo 4.3 “Hotel Avenida”.

1.3 ESTADO DA ARTE

1.3.1 POPULAR MUSIC STUDIES

Na década de 1970, a Etnomusicologia incorporou nos seus objectos de estudo a música popular, de vertente industrializada e amplamente divulgada pelos meios de comunicação (S. E.-S. Castelo-Branco e Cidra 2010). Tratava-se de produtos e de práticas musicais direccionados para o mercado massificado, associados a processos de industrialização, urbanização e à emergência de novas estruturas de classe, de divisão do trabalho e de consumo (Baxendale 1995; Toynbee 2000; Roxo 2016). Em 1981, foi criada a International Association for Study of Popular Music e foi publicado o periódico *Popular Music*. Nesta lógica, “música popular” distingue-se de “música folclórica” porque esta última não depende dos meios de comunicação, sendo transmitida através da tradição oral; e de “música clássica” pois esta trata a música da classe média ocidental (Toynbee 2000).

Esta definição britânica de “música popular” coexistia com outros significados que foram surgindo ao longo da história, em diferentes línguas e culturas – como se irá exemplificar de seguida com o caso português – tornando o conceito particularmente desafiante (S. E.-S. Castelo-Branco e Cidra 2010). No entanto, mesmo a definição tecnológico-económica de “música popular” é problemática, como apontou Richard Middleton em *Studying Popular Music*: em primeiro lugar, o desenvolvimento de métodos de difusão afectou todas as categorias musicais; em segundo, também a música popular pode ser disseminada sem ser através dos *media*, “cara-a-cara” em concertos; e em terceiro, por fim, há música popular que não é de massas, ou seja, música de massas em articulação com práticas locais (Middleton 1993: 4-5).

Em Portugal os estudos de música popular conheceram particular ímpeto com os trabalhos desenvolvidos no Instituto de Etnomusicologia, nomeadamente a partir do lançamento da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* – publicação icónica da Etnomusicologia em Portugal, tendo contribuído para lançar e consolidar várias linhas de investigação inovadoras (Castelo-Branco 2010). Mas esta noção de ‘música popular’ de influência anglo-saxónica conflituava com outros significados historicamente conferidos a esta categoria em Portugal.

O conceito de “música popular”, em Portugal, começou a ser utilizado na linguagem corrente, política e académica no século XIX, numa corrente romântica e nacionalista. Intelectuais manifestavam particular interesse por descobrir as “raízes” da nação na cultura popular da população rural, que consideravam que partilhava um “espírito comum” e que era fiel depositária do património “autêntico” da cultura portuguesa (S. E.-S. Castelo-Branco e Cidra 2010; Roxo e Castelo-Branco 2016). Davam especial atenção a folclore, artefactos, modos de vida, linguagem, canções, poemas e contos. Assim sendo, com os movimentos romântico e nacionalista da segunda metade do século XIX, etnógrafos, políticos e escritores empreenderam trabalhos etnográficos e filosóficos sobre cultura popular e folclore - destacando-se nomes como Almeida Garrett, Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Leite de Vasconcelos, Afonso Lopes Vieira, Adelino António Neves e Melo, César das Neves, Gualdino de

Campo. Não questionavam a artificialidade da ideia de nação, pelo contrário, viam-na como um facto científico, e entendiam a cultura popular como “patriotismo cívico” (S. E.-S. Castelo-Branco e Cidra 2010).

O Estado Novo deu continuidade a essas concepções de realidade socioculturais já sedimentadas, promovendo um consenso passivo com a “naturalidade da pobreza”, a resignação à posição social de cada um, à caridade compensadora dos favorecidos e à obediência à autoridade (Melo 2001). Essa perspectiva estratificada da sociedade resultou numa categorização cultural, distinguindo “cultura popular e espectáculos” (folclore e música de entretenimento, a cultura para o povo, carregada de doutrinação ideológica e política) da “alta cultura” (artes e ciências, a cultura das elites sociais, que poderia igualmente ser marcada pela estética do regime, ainda que de um modo mais subtil). Instituições de propaganda, disseminavam uma estética valorizadora do regime e da identidade nacional. Paralelamente, realizavam-se exposições de cultura e arte popular, exposições coloniais, prémios literários, apoio ao turismo, incentivava-se a etnografia e o folclore, recorria-se à rádio Emissora Nacional para divulgar categorias musicais com conotações nacionalistas, como o folclore ou a música ligeira (S. E.-S. Castelo-Branco e Cidra 2010; Roxo e Castelo-Branco 2016). O discurso oficial estava em constante articulação dinâmica entre as representações ideológicas e simbólicas, e as práticas culturais em que os indivíduos, adoptando posturas colaboradoras, passivas, submissas, ou, pelo contrário, resistentes são igualmente agentes, adaptando, modificando, contribuindo para a mudança (Roxo 2017). De salientar que o discurso oficial era obsessivamente construído como reacção a essas divergências, numa luta pela hegemonia cultural que passava por uma estratégia de dominação que conjugava o método repressivo, coacção, persuasão e negociação. Esse conflito não implica a extinção de uma das culturas, mas sim um constante confronto, intercâmbio e ajuste de valores e práticas (Melo 2001).

1.3.2 O CONTRIBUTO DA ETNOMUSICOLOGIA HISTÓRICA

What now is the role of ethnomusicology among the various fields of inquiry, and what is its single major contribution? What is its main thrust, past and future? [...] The value and contribution of ethnomusicology seem to me to be essentially and very broadly historical.

Bruno Nettl

The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts, 1983

O declínio do método comparativo na década de 1950 levou os etnomusicólogos a examinar a música recorrendo a teorias e métodos da antropologia cultural, deixando o estudo da história para a musicologia histórica (McCollum e Hebert 2014). Em *Theory for Ethnomusicology*, Ruth Stone afirma que a falta de estudos históricos na etnomusicologia, em especial entre as décadas de 1950 e 1980, deriva de uma influência “anti-histórica” por parte antropologia, uma herança do preconceito de que “os primitivos não têm história porque não têm fontes escritas” (Stone 2008: 181). No entanto, como a musicologia histórica se foca maioritariamente na música erudita ocidental, ficava por estudar a história da música do resto do mundo (McCollum e Hebert 2014).

[...] historical studies, to qualify as proper ethnomusicology, should relate somehow to the central tenets of ethnomusicological definition - relationship to other cultural domains and a view of music as world of musics.

Bruno Nettl

The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts, 2005

Está latente nesta posição de Nettl, a existência de uma “verdadeira etnomusicologia”, e que o estudo da história social da etnomusicologia não é verdadeiramente etnomusicológico se não conseguir integrar as preocupações gerais que caracterizam a etnomusicologia como um todo. Nettl considera que, comparados com outros estudiosos de história da música, os etnomusicólogos oferecem uma contribuição distinta, na medida em que exploram a relação entre a história e a mudança. Nessa linha de ideias, descreve o trabalho dos etnomusicólogos históricos como uma resposta à necessidade de estudar todas as culturas musicais, com especial foco nas *popular music*, com recurso ao material gravado - por oposição ao musicólogo histórico, que se foca mais na notação musical - e com o cuidado de reflectir sobre os movimentos políticos interculturais e internacionais (como colonialismo, nacionalismo, globalização) e enfatizando o papel das sociedades, classes e grupos que foram anteriormente negligenciados pela academia (Nettl 2005). A perpetuação desta divisão entre etnomusicologia e musicologia histórica foi criticada por Charles Seeger, que defendeu que se o termo “etnomusicologia” fosse interpretado no seu sentido amplo, incluiria todas as músicas, sem limitações de tempo ou espaço (Rhodes 1956 cit. Seeger 1993). Nos últimos anos, sobretudo no século XXI, o método da musicologia histórica e da etnomusicologia tem-se aproximado, assim como os objectos de estudo (é possível a existência de estudos de música popular no âmbito da Musicologia Histórica, e de estudos de música erudita no âmbito da Etnomusicologia).

Por outro lado, a presença do conhecimento histórico tem sido crescentemente valorizado em ambas as disciplinas, o que vai também de encontro ao facto de, na actualidade, o passado tem-se tornado parte do presente, sendo simultaneamente vivo e venerado (Howard 2014 cit Bharucha). Essa viragem para o passado e a sua crescente valorização é bastante evidente no projecto dos Patrimónios Universais da Humanidade da Unesco (materiais e imateriais) que tem como propósito a preservação do património histórico. Nos últimos anos o termo “sustentabilidade” do património tem vindo a substituir o termo “preservação”, numa perspectiva em que o passado serve o presente, a mesma em que se unifica num contínuo entre passado e presente (Howard 2014).

A viragem da etnomusicologia para a história permite revisitar estudos sobre a manutenção de tradição¹⁰ e mudança musical. Graças à invenção do fonógrafo em 1877, por Thomas Edison, os etnomusicólogos hoje em dia conseguem aceder a mais de um século de gravações sonoras. Até então, apenas era possível experienciar a música na presença de músicos, e a transcrição musical estava ancorada no método de notação que permitia preservar a música para análises académicas, perdendo-se a perspectiva da tradição oral (McCollum e Hebert 2014). História é apresentada defronte nós, uma “herança rica” de conhecimento documental que é continuamente reproduzido por músicos e por outros participantes na vida musical, que urge, de acordo com Bruno Nettl, ser enquadrada nos paradigmas da etnomusicologia, com trabalho de campo e abordagens socioculturais, de modo a captar os seus significados musicais (Nettl 2005; Howard 2014).

History is the subjective understanding of the past from the perspective of the present. Events do not simply happen, they are interpreted and created.

Antony Seeger
1993

¹⁰ A “tradição” é um modelo do passado, mais ou menos recente, indissociável da sua interpretação e reconstrução no presente (através de registos escritos, sonoros ou fragmentos de memória), podendo ser caracterizada pela continuidade ou pela mudança e ser parcial ou totalmente inventada, reagindo a necessidades políticas, identitárias ou lúdicas (Hobsbawm 1983). Do mesmo modo, também os discursos sobre a música tradicional estão sujeitos a condicionamentos ideológicos, históricos e teóricos (S. E.-S. Castelo-Branco 2010). “Tradição” demarca-se de “costume” por impor práticas fixas, formalizadas em normas, assentes na repetição, enquanto o “costume” não exclui mudança e inovação, desde que aparente ser idêntica ou compatível com o precedente. Assim o “costume” refere-se à acção enquanto que a “tradição” refere-se ao aparato em redor da acção (Hobsbawm 1983). A “tradição” distingue-se também de “convenção” ou “rotina” porque estas últimas carecem de significado simbólico ou ritual - embora o possam adquirir acidentalmente. São do âmbito do técnico, com o propósito de facilitar operações práticas, pelo que são abandonados quando outras mais eficientes surgem (ainda que por vezes se debatam com a inércia e com a resistência por parte de pessoas que se afeiçoaram emocionalmente a essas convenções ou rotinas). Há que ter em conta que no mesmo conjunto de práticas podem coexistir tradições e convenções e rotinas. Por outro lado, também pode haver objectos e práticas que, uma vez esgotado o seu uso público, permanecem apenas com funções simbólicas e ritualísticas (*idem*).

1.3.3 ESTUDOS DE LAZER, TURISMO NO ÂMBITO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS

Na década de 1970, o turismo integrou os objectos de investigação da antropologia, com os trabalhos de Erik Cohen e Dean MacCannell (Cohen 2005; MacCannell 1976). Em 1989, Valene Smith publica o livro *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*, onde expõe aspectos negativos do turismo sobre as comunidades receptoras (Smith 1989).

A antropologia entende o turismo enquanto fenómeno total, que inclui uma relação mercantil, com actividade humana complexa, integral, relacional, sistémica e holística (Hernández Ramirez 2006). Do ponto de vista da antropologia aplicada, tem havido interesse pela implementação de políticas e práticas de turismo sustentável, com o propósito de reduzir os impactos negativos nas comunidades receptoras (Pinto e Pereiro 2010). Os sujeitos de estudo antropológico do turismo são o conjunto de pessoas que desempenham algum papel ou são afectados no e pelo cenário turístico, num sistema de produção do turismo, desde a sua concepção até à sua conclusão, desde a sociedade emissora, a viagem, a fruição até o retorno dos turistas, os investidores e responsáveis pelo “desenho” do projecto turístico (Talavera 2009).

A antropologia do turismo refere-se ao conjunto dos estudos antropológicos sobre o turismo (Talavera 2009), e tem como objecto de análise fundamental o encontro que se produz dentro de um território específico, e as fronteiras culturais e conflitos identitários que vêm ao de cima nesse contacto (Simonicca 2007). Assim sendo, a antropologia do turismo oferece uma visão alternativa às de origem económica e mercantil, assentes em visões redutoras de “sector”, “indústria” ou “negócio”. Preocupa-se com as implicações económicas, políticas, sociais e simbólicas da prática turística, procurando compreender as relações de poder e as regularidades que lhe estão associadas (Pinto e Pereiro 2010). A antropologia do turismo em Portugal, seguindo o panorama internacional, começou por se concentrar nas problemáticas dos impactos dos encontros entre turistas e receptores, nas assimetrias políticas e económicas entre visitantes e visitados, nos dispositivos de mediação entre sociedades emissoras e receptoras, e na relação do turismo com os processos de patrimonialização (Pinto e Pereiro 2010; Pereiro e Fernandes 2015).

Simonicca aponta assimetrias na génese do turismo, na medida em este decorre do lazer, implicando tempo livre (ou seja, desobrigação das actividades e constrangimentos do quotidiano) disponibilidade económica ou poupanças, e orientação social para a viagem (Simonicca 2007).

Existe uma relação entre política e turismo, com relações de poder, com diferentes actores dotados de diferentes motivações e em diversas posições sociais. É uma arena de disputas no campo do planeamento e execução de políticas públicas e da repartição dos benefícios pecuniários do turismo, bem como o poder de nomear, classificar e legitimar o que seria autóctone, típico ou “identitário”, ou seja, as “fronteiras do lugar”. O turismo pode desempenhar um papel relevante na economia e política nacional e local (Pinto e Pereiro 2010).

Dennison Nash considera que o turismo emula o imperialismo, por ter processos como o de aculturação e por ser um instrumento de poder político-ideológico (Nash 1989). Deriva dessa

argumentação a noção de um mundo de centro-periferia, em que as metrópoles emissoras de turistas são entendidas como zonas de tensão e as zonas receptoras são entendidas como “periferias do poder”, recreativas, de reposição psíquica e energética, havendo um estado alterado de consciência no momento em que o trabalhador da metrópole passa a ser turista - fazendo a manutenção do sistema produtivo, numa relação transitória e desigual entre os que servem e os que são servidos, entre os trabalhadores e os que usufruem (Pinto e Pereiro 2010). Trata-se de um campo de relações múltiplo e móvel, de forças instáveis que fortalecem o carácter de subserviência através da dominação e controlo do território pelas elites locais a serviço do aparato turístico, reforçando as assimetrias ao tornar evidente e “natural” essas formas de dominação. Esses dispositivos de vigilância e domesticação não se encontram apenas na óbvia relação patrão-empregado-cliente/turista, mas também na própria concepção do território como espaço turístico (*idem*).

O trabalho dos antropólogos portugueses no campo do turismo segue os modelos de análise internacionais: aculturação, impactos, encontros turistas-receptores (Meneses e Mendes 1996), mestiçagem, hospitalidade, turismo como espelho social, turismo como mobilidade transnacional, turismo e alteridade (L. Silva 2013). No campo da antropologia do património, o turismo é visto como explorador do património, desencadeador de processos de musealização e patrimonialização da cultura (Peralta 2000; Peralta e Anico 2006; Pereiro e Vilar 2008; F. Fernandes 2010; M. C. da Silva e Frazão-Moreira 2013). A antropologia do turismo foi passando dos modelos culturalistas e comunitaristas, que se debruçam sobre os efeitos do turismo, para analisar turismo como fenómeno massivo, internacional e elemento importante da globalização (Pereiro e Fernandes 2015). Ao longo desta dissertação, muitas destas perspectivas foram relevantes para entender os processos em causa.

1.3.4 ESTÂNCIAS DE FÉRIAS, MOVIMENTO HIGIENISTA E TERMALISMO

Numa tendência que começou no século XVIII e se prolongou até ao século XX, a alta sociedade procurava as experiências de lazer e ócio, que conciliavam bem-estar físico com mental, em ambientes bucólicos de contacto com a natureza e afastados do quotidiano. Tornou-se habitual e “chique” a prática de férias em estâncias termais, onde se reuniam classes abastadas, burguesia comercial e industrial, intelectuais, políticos e artistas, num ambiente de sociabilidade, reflexão e debate inspirado nas filosofias das termas romanas (S. M. R. Pereira 2014). Durante a *Belle Époque*, os hotéis das estâncias termais tinham salas de leitura, salas de jogo, salões de baile e organizavam festas para entreter os hóspedes. Associadas às termas construíram-se casinos, onde havia jogo, festas e espectáculos musicais (*idem*).

No século XVIII, o movimento higienista foi responsável pelo interesse científico pelas propriedades termais, numa procura de conservação da saúde e prolongamento da vida - e que se traduziu por uma vasta publicação de artigos, jornais, revistas. Em Portugal, as termas foram abordadas pelo escritor Ramalho Ortigão, por médicos como Albino Moreira de Sousa Baptista ou Celestino Maia, e pelo engenheiro Luiz de Menezes Correa Acciaiuoli, entre outros (Ortigão 1944; Baptista 1919; Maia 1955, 1959; Acciaiuoli 1952). Neste contexto, médicos prescreviam tratamentos termais, que eram tidos como capazes de minimizar doenças digestivas, respiratórias, musculares e esqueléticas. As estâncias eram apetrechadas com os mais modernos equipamentos médicos e ofereciam serviços personalizados em função das necessidades de cada um, avaliadas através de consultas médicas. No final do século XIX, os ministros José Luciano de Castro e Eduardo Coelho promoveram os estudos biológicos e medicinais com a finalidade de reduzir a mortalidade infantil. Essa política pró-ciência favoreceu o termalismo (S. M. R. Pereira 2014).

Na Alemanha do século XIX, a estância de Baden-Baden reunia políticos de toda a Europa e era também um dos lugares onde Brahms compunha as suas obras. As estâncias termais também foram palco de estratégias políticas que conduziram à Primeira Guerra Mundial. Na Europa do século XX, além das já referidas termas de Baden-Baden, destacavam-se Bad Homburg (na Alemanha), Vichy e Vittel (ambas em França). Por lá passaram elementos da elite portuguesa, como João Marques Júnior e Egas Moniz (S. M. R. Pereira 2014) que procuraram atrair para Vidago os termalistas portugueses que frequentavam as termas no estrangeiro. Esta tendência foi particularmente visível aquando da construção do hotel Vidago Palace, a partir de 1910¹¹.

¹¹ As linhas arquitectónicas do hotel Vidago Palace assemelhavam-no a um palácio. Pretendia-se atrair à instância termal a aristocracia portuguesa, como já tinha acontecido entre 1875 e 1877, com a presença do rei D. Luís I, alojado no Grande Hotel. Assim sendo, os sócios da Empresa das Águas de Vidago organizaram a inauguração a contar com a visita de D. Manuel II - sobrevivem registos dos menus e dos programas de concerto preparados para o evento - mas os seus planos foram logrados pela queda da monarquia com a Revolução de 5 de Outubro (S. M. R. Pereira 2014)

No período do Estado Novo, esse ambiente luxoso continuava a atrair a classe política portuguesa, tendo sido frequentado por António Óscar de Fragoso Carmona (Presidente da República) e Maria do Carmo Carmona (Primeira-dama) (Figura 1), António Ferro (Director do SPN/SNI). A relevância da estância termal no quadro turístico português fez com que figurasse no primeiro número da *Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo* (Figura 2).

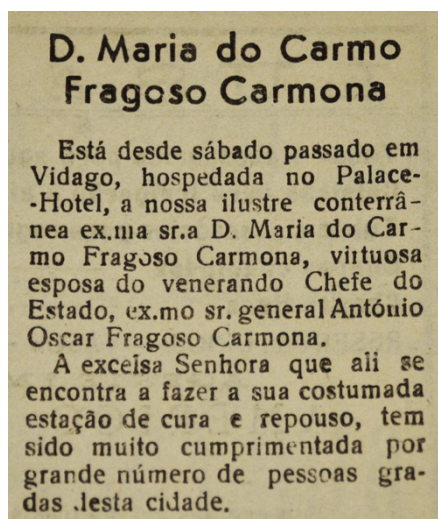


Figura 1: Maria do Carmo Carmona hospedada no Palace, O Comércio de Chaves, 1944-08-26. Biblioteca Municipal de Chaves.



Figura 2: Vidago, Pedras Salgadas, Melgaço” Panorama. Nº1. 1941-06. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

A actividade musical fazia parte das actividades de entretenimento hoteleiras – tal como o golf, jogos de mesa, sessões de fotografia, ilusionismo, etc. – e fomentava o emprego sazonal de músicos, como se verá nos próximos capítulos.

2 DISCURSO IDEOLÓGICO, POLÍTICAS CULTURAIS DO ESTADO NOVO E AS SUAS INSTITUIÇÕES. O SEU IMPACTO NA VILA DE VIDAGO

Nas décadas de 1930 e 1940, o Estado novo empenhou-se em incutir uma ideia mítica de nação e de interesse nacional, recorrendo a propaganda de reeducação dos espíritos, moldando comportamentos e sociabilidades (Rosas 2001). A partir de meados da década de 1930, o Estado Novo, concentrava uma ideologia nacionalista e integralista, com os valores católicos conservadores e ainda influências radicais fascistas que chegavam da Alemanha nazi e da Espanha em Guerra Civil. No entanto, essa vertente conservadora não se aplicava a todas as direitas que permitiram o sustento do regime, uma vez que nem todas concordavam com as “verdades indiscutíveis” que promoviam um Portugal agrário, com uma ordem económica e social hierárquica, tradicionalista e avesso ao individualismo e ao progresso (*idem*).

Apesar da centralidade de Salazar, nem todos os assuntos de Estado passavam pela sua mão: o aparelho estatal assumia tais dimensões que o seu alcance transcendia a figura do ditador. De 1940 a 1968 o número de funcionários, direcções gerais e administrações centrais duplicou, ministros e directores-gerais tinham uma certa soberania nas pastas que dirigiam - espelhando a ideologia do regime assente na divisão do trabalho e aumento das interdependências sociais (Domingos e Pereira 2010a). Essa autonomia das instituições tornou-se evidente nas décadas de 1950 e 1960, com o envelhecimento de Salazar, agravado a 3 de Agosto de 1968, com a queda da cadeira que levaria ao seu falecimento.

Pretendia-se transmitir uma imagem de conformidade social e política, através da apropriação selectiva e da depuração transformativa da cultura - num claro contraste com as tendências revolucionárias e urbanistas, favoráveis à classe média, da Primeira República (Melo 2001). Para tal o Estado Novo serviu-se da Escola Primária e das Casa do Povo, que ensinavam uma consciência histórica colectiva. Promoveu igualmente a construção de uma rede de bibliotecas oficiais em sedes de organismos corporativos, centros da Mocidade Portuguesa, escolas primárias, liceus e clubes. Também a história era ajustada às filosofias do regime: a Idade Média era tratada como a idade de ouro ocidental, e os “descobrimentos” vistos como uma missão de valores cristãos (*idem*).

Na transformação política e social que estamos vivendo, a preparar, num mundo em convulsões, o futuro da nossa pátria, temos de atingir como for possível este dualismo difícil - estudar com dúvida e realizar com fé. [...] A obra educativa a realizar, mormente nesta época de renascimento nacional, tem de partir dum acto de fé na Pátria portuguesa e inspirar-se num são nacionalismo. É preciso amar e conhecer Portugal - no seu passado de grandeza heróica, no seu presente de possibilidades materiais e morais, adivinhá-lo no seu futuro de progresso, de beleza, de harmonia.

Salazar,

Prefácio para o livro de António Ferro, *Salazar, O Homem e a sua Obra*. 1933: xxxii-xxxvi

No campo artístico, a transformação era operada através da “Política do Espírito” de António Ferro. Abarcava as recentes correntes estrangeiras de urbanidade e “aportuguesava” a arte, reforçando o rural e tradicional em processos de folclorização¹² (Santos 2008; S. E.-S. Castelo-Branco 2010; Victorino 2018). Embora Vidago fosse distante da metrópole, as formas de organização e as políticas culturais do Estado Novo chegavam à vila, através da acção da casa do povo local, fundada em 1934 (Salvador 2004).

Neste capítulo é destacada a preponderância das instituições de propaganda e censura do Estado Novo, realçando o papel interventivo das Casas do Povo, FNAT, SPN e Emissora Nacional. É abordado o discurso ideológico que transmitem, onde os valores do Estado se fundem com os da Igreja Católica, sintetizados na triologia da educação nacional “Deus, Pátria e Família” (Melo 2001). Este capítulo debruça-se sobre a “Política do Espírito” enquanto aplicação desses valores nas práticas de arte e entretenimento, em especial nas práticas musicais. Reflete acerca do impacto da “Política do Espírito” tanto a um nível macro – da história nacional, da tipologia do regime e da direcção de Salazar – como a uma escala micro – pelos modos se impunha nas vivências culturais em Vidago (Domingos e Pereira 2010a).

¹² Ao longo do século XX, e especialmente desde a década de 1960, colectores e estudiosos realçaram o declínio e a transformação da música tradicional, declarando urgente efectuar registos sonoros e introduzir medidas para a salvaguarda das práticas ainda vivas e a revitalização das que caíram em desuso. Um conjunto de mudanças sociais, económicas e políticas alteraram o país e em especial o meio rural: industrialização, crescimento do sector terciário e diminuição do primário, migração das zonas rurais para a cidade, emigração para outros países da Europa, em especial para França, Guerra Colonial, desenvolvimento do turismo, expansão da televisão e integração das mulheres na força laboral (S. E.-S. Castelo-Branco 2010). Durante o Estado Novo, organismos como SNI e a FNAT favoreceram a folclorização de práticas musicais e coreógrafas tradicionais, instituindo o modelo dos ranchos folclóricos que se proliferaram na década de 1950. O processo de folclorização foi mediado por folcloristas e eruditos locais, que publicavam estudos sobre práticas expressivas tradicionais e fundaram e orientaram grupos folclóricos. Destacaram-se Abel Viana, Gonçalo Sampaio, Armando Leça, Carlos Santos, António Mourinho, António Marvão e Jaime Lopes Dias (S. E.-S. Castelo-Branco 2010). Folclorização é o processo de construção e institucionalização de práticas performativas, entendidas como tradicionais, elaboradas a partir de elementos retirados da cultura popular rural, pretendendo uma representação da tradição de uma localidade, região ou nação (S. E. Castelo-Branco e Branco 2003). A folclorização conduziu a uma perspectiva regionalista do país, em que categorias musicais, instrumentos e coreografias eram associados a identidades regionais - e que se refletiu igualmente na construção de um cânone nos discursos etnográficos, em que se tipificaram e cristalizaram categorias musicais e repertórios para cada região, uma vez que produção e a renovação do repertório ia contra os valores de antiguidade e autenticidade - ainda que a existência de semelhanças sonoras e coreográficas que transcendem essas fronteiras regionais pusessem em causa esta perspectiva. Por outro lado, as práticas e géneros expressivos tradicionais que não foram contemplados pelo folclorismo eram mais susceptíveis a cair em desuso, persistindo apenas na memória dos detentores da tradição e em registos sonoros e escritos (S. E.-S. Castelo-Branco 2010). Apesar dessa vulnerabilidade, algumas desses comportamentos expressivos sobreviveram mesmo com pouca expressão extra-local, como demonstrou Tiago Pereira com o projecto *A Música Portuguesa a Gostar Dela Própria*, que compila registos audiovisuais de práticas de tradição oral em Portugal. Fernando Lopes-Graça (1953, 1974) denunciava as consequências da folclorização na música tradicional: “pobreza literária e musical” e “influência maléfica do fado, da canção revisteira e da música ligeira” (Lopes-Graça 1953). Lopes-Graça propunha como alternativas expressões “autênticas”: música popular, música folclórica e canção rústica. Juntamente com Tomás Borba, redigiu o Dicionário de Música, onde destacou traços característicos da música popular: oralidade, autenticidade, anonimato, essência da portugalidade, linguagem musical portuguesa, ligação ao sentimento e cultura das populações rurais, conservadorismo. Promovia ainda a “música popular” enquanto “militância cultural”, potenciadora de acção política e de transformação social (S. E.-S. Castelo-Branco e Cidra 2010).

2.1 DICOTOMIA ENTRE A ‘CIDADE’ E A ‘SERRA’. A NOSTALGIA DA RURALIDADE

Salazar personificava a nostalgia da ruralidade nos seus discursos, afirmando-se como “espírito rural”, “apegado à terra” e “filho do campo” (Melo 2001). Na sua perspectiva, a identidade nacional era essencialmente e tradicionalmente rural - virtudes da raça - e por isso opunha-se à industrialização, à técnica, à proletarização e à urbanização, entendidas como transgressoras e degeneradas (Rosas 2001). A aldeia encarnava os valores de simplicidade, ingenuidade e humildade, incutindo um ideal de povo plácido e submisso, de “gente humilde mas sadia”, numa vida que se escoia sem desassossegos, conforme e límpida, entre um amor ao trabalho sem ambições doentias e a alegria singela dos dias ensoladores (Santos 2008).

Que pena me faz saber aos domingos os cafés cheios de jovens, discutindo os mistérios e problemas de baixa política (...). Fugamos à visão unilateral do problema e entendamos que é preciso para resolvê-lo satisfatoriamente ir (...) desde os jogos ao ar livre até ao maior contacto com a natureza, senão mesmo ao regresso sistemático ao campo e às suas virtudes”

Salazar,
“Educação física e desportos” *Discursos*. 1933-12-03

Neste panorama político pró-ruralista, Vidago concretizava ideais de calma, harmonia e autenticidade. De facto, até ao século XX, Vidago, assim como boa parte de Portugal, era ainda bastante campestre: a classe trabalhadora vidaguense vivia da agricultura, ao serviço das famílias nobres locais: Evangelista, Carvalhal, Machado, Campilho, Canavarro, Sousa (S. M. R. Pereira 2014).

Havia, nos fins do século passado e princípios deste, uma série de fidalgos (...) como sejam o General Sousa Machado, herói das batalhas em Africa, César Augusto Campilho, os Canavarros, os Carvalhais e os Sousas, cujas famílias fidalgas viviam dentro do coração da aldeia de Vidago. (...) A vida de Vidago, actualmente, tornou-se muito diferente daquela que há algumas dezenas de anos se fazia. Quando a vida se rendilhava em volta de meia dúzia de famílias fidalgas, a quem o povo obedecia às suas ordens, tudo era diferente de agora, pois a vila de Vidago segue uma vida diversa e evoluída.

Manuel Joaquim Pereira,
Cem anos de história e progresso de um povo (Vidago): 1865-1965. 1971

Com a actividade hoteleira, a procura de bens alimentares cresceu, aumentando os rendimentos agrícolas – ainda assim, os salários não garantiam boas condições de vida aos trabalhadores. Surgiram empregos nos estabelecimentos hoteleiros, no comércio e na indústria de engarrafamento de água (M. J. Pereira 1971; S. M. R. Pereira 2014).

Vidago acaba de passar por uma transformação completa. D’entre os olivedos e as vinhas rusticas que trepavam pela encosta do poente junto das nascentes, que ajoujavam de verdura e de abundância o vale magnifico em derrubador, surgiu como por encanto uma nova estância, que ilusão ao que a veem de que encontrar n um pais distantes.

Ilustração Portuguesa
1910-07-08

Esta descrição foi preservada em vídeo, num documentário elaborado pela realizadora Amélia Borges Rodrigues¹³, em 1936. Nele apresenta Vidago num cenário bucólico: o Palace Hotel entre os arvoredos enquanto chega vagorosamente o comboio, a entrada dos aquistas no estabelecimento, o efeito de espelho de água nos lagos, as escadarias, os automóveis, os funcionários atarefados, as esperas pela toma das águas, os barcos a remos.¹⁴ Desde o início do século XX os sócios da Empresa das Águas de Vidago exploravam a imagem romantizada de paraíso hoteleiro numa vila rural para benefício da estância termal.¹⁵



Figura 3: Arte para o calendário de parede “Estância de Vidago”, da autoria de António Cruz Caldas. Década de 1940. Arquivo Municipal do Porto

¹³ Amélia Borges Rodrigues (1906-1945) produziu e realizou trinta e cinco filmes sobre as regiões de Portugal entre 1934 e 1937. Para além da produção, realização e montagem, era também da sua autoria a componente musical dos trabalhos cinematográficos. Colaborava com Celeste Barros y Lago, encarregue do aspecto comercial.

<http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143690127/Amélia+Borges+Rodrigues>

¹⁴ <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=14525&type=Video>

¹⁵ O modo como este aspecto se viria a traduzir em encomendas de trabalhos gráficos publicitários será abordado no subcapítulo 3.1 “Propaganda da empresa das águas em jornais, cartazes e artigos de utilidades”.

2.2 “POLÍTICA DO ESPÍRITO”: PROCURA DE UM “APORTUGUESAMENTO” DA MÚSICA

O nacionalismo pressupõe a determinação de limites imaginários entre grupos humanos, através de fronteiras definidas. Independentemente das diferenças políticas ou culturais, o nacionalismo reflete-se globalmente de forma semelhante: os nacionalistas vêem-se a si e aos seus conterrâneos como agraciados com características únicas, auto-suficientes, unidos por sentimentos e emoções colectivas, focados no bem comum (e recusando o individualismo), merecedores de juízos de valor positivos, no centro do mundo. A música tem um papel fulcral na transmissão dessas ideias uma vez que até analfabetos a escutam, como era, em grande parte, a população portuguesa (Carvalho 1996).

Em Portugal, o comportamento expressivo como símbolo nacionalista tardou comparativamente com os restantes países europeus, e foi transversal aos vários regimes políticos do século XX: final da Monarquia Constitucional, Primeira República, Estado Novo, PREC (Carvalho 1996; S. E.-S. Castelo-Branco 2010). Para a criação de uma identidade nacional ficcionada, o nacionalismo português recorreu ao romantismo literário tardio, com Almeida Garrett – que em 1843 publica o seu Cancioneiro Geral, a primeira obra de compilação de literatura oral tradicional – Alexandre Herculano e Júlio Dinis. As imagens que estes escritores construíram (de um Portugal tradicionalmente rural, com povo de uma ignorância bela de tão ingénua e pura, contrastando com a nobreza fundiária um pouco mais culta mas “pachorrenta” e tolerante com aqueles que a servem, etc...) foram transpostas para a música com a edição de Neves e Mello¹⁶ em 1872 de iconografia, transcrições de texto e de música considerada tradicional (Mello 1872; Carvalho 1996; Pestana 2010). Os autores e os participantes eram anónimos, “o povo” como entidade colectiva era simultaneamente que fazia e quem consumia espectáculos musicais de teor folclórico (Carvalho 1996). Outras edições estiveram em voga até por volta de 1920, inspirando na divulgação do folclore, cultura popular e tradições populares, com o propósito de concretizar um “aportuguesamento” da cultura (S. E. Castelo-Branco e Branco 2003).

¹⁶ A visão idílica do autor ficou bem expressa na “advertência” introdutória: “Este cancioneiro não é mais do que um singelo ramo de flores silvestres colhidas ao acaso pelo campo; modesto e simples na sua ingénua beleza é, todavia, suavíssimo e brando o seu aroma; sente-se uma certa frescura moral ao aspira-lo, uma subtil viração de primavera. São rudes, na verdade, estas flores, mas vivem livremente á luz do sol sem que ninguém lhes contrarie o seu caprichoso crescimento; amando a liberdade, não invejam as galas dos jardins. [...] Aquelles que identificaram outr'ora a sua existencia ao viver tranquillo e formoso das aldeias, de certo comprehenderão o sentimento com que se recordam taes evocações do passado; para esses deve ter este cancioneiro, alem do insignificante mérito da compilação, o merecimento mais verdadeiro da saudade” (Mello 1872: 7-8). Segundo Maria do Rosário Pestana, esta colecção *Música e cantigas populares* de Adelino António das Neves e Mello (filho) terá resultado de uma tentativa de encontrar regularidades nas práticas musicais populares, entendidas como “naturais” (Pestana 2010).

A instabilidade política da Primeira República conduziu a uma insatisfação generalizada e a uma aspiração a uma liderança forte, que unia republicanos conservadores, monárquicos, católicos, adeptos dos governos de matriz fascista em expansão na Europa, militares, socialistas conservadores e artistas modernistas (estes últimos aspiravam a uma renovação estética). O Golpe de 28 de Maio de 1926, que deu início à Ditadura Militar, surgiu como resposta a essa insatisfação, nas linhas europeias nacionalista, autoritária e anti-comunista da época. Em 1928, Salazar ocupa o cargo de ministro das finanças, onde ganhou popularidade por conseguir equilibrar a situação financeira do país, o que conduziria à sua nomeação para presidente de conselho de ministros, em 1932 (Roxo 2017). O novo regime obteve a sua legitimação definitiva em Abril de 1933, com a aprovação de uma nova constituição, que desencadeou um conjunto de transformações: a União Nacional passou a ser o único partido legal, o fascismo¹⁷ consolidou-se como alternativa ao liberalismo e verdadeira oposição ao comunismo, formaram-se a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (mais tarde renomeada de PIDE), o Secretariado de Propaganda Nacional, a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, a Legião Portuguesa e a Mocidade Portuguesa.

A estratégia política de Salazar, que conjugava censura com propaganda e prevenção com repressão, permitiu-lhe permanecer bastante tempo no poder, de 1928 a 1968 (Santos 2008). Através da legislação estatal, estabelecia-se uma moralidade constitucional assente em conceitos católicos, corporativos e autoritários. Tratava-se de uma política globalizante e dominadora, transversal às diferentes áreas sociais. No âmbito das políticas culturais destacou-se António Ferro, que, na frente do Secretariado de Propaganda Nacional, empreendeu a “Política do Espírito” com propósito de construir um “Homem Novo” (*idem*). Ferro começou a divulgar as suas ideias ainda em 1931, em conferências. Em 1932 continuou com a publicação no jornal *Diário de Notícias* de entrevistas a Salazar e em 1933 com a escrita do livro *Salazar, O Homem e a Sua Obra* (Ferro 1933). Pretendia reforçar a identidade portuguesa em consonância com a promoção dos valores estéticos do regime. Para tal promoveu prémios literários, exposições de arte e cultura popular, cinema favorável aos valores do regime, organizou competições (destacando-se a emblemático concurso “A

¹⁷ Ainda permanece o debate acerca de o Estado Novo ser ou não fascista. Para José Guilherme Victorino, embora o Estado Novo não fomentasse movimentos de massas, assemelhava-se ao perfil político-administrativo fascista italiano, na medida em que se tratava de «um Estado autoritário, nacionalista e corporativo, em ditadura de partido único, submetido à fórmula de um homem providencial» (Victorino 2018). Uma perspectiva semelhante já tinha sido apresentada em 2008 por Luís Reis Torgal, que realça os paralelismos entre os termos “Estado Novo” português e “Stato nuovo” italiano, e entre os motes totalitários “Tudo pela Nação, nada contra a Nação” e “Tutto nello Stato, niente contro lo Stato, nulla al di fuori dello Stato” (Torgal 2008a). Afirma que «as instituições de tipo fascista estão lá todas no Estado Novo, tais como: a organização política e social corporativa que é coroada pelo “Chefe”; o “partido único” [...]; as organizações de tipo militar ou militarizado, como a Mocidade Portuguesa e a Legião Portuguesa; as organizações de cultura e de lazer de tipo ideológico e de propaganda, como o Secretariado de Propaganda Nacional e a Fundação para a Alegria no Trabalho [...]. E [...] surgem também instituições repressivas, como a Censura e a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, logo criada em 1933 [...]. [...] E se não houve um Imperialismo de expansão houve, naturalmente, uma ideia de “Império”, de Império ultramarino e histórico, de conservação colonial e de defesa.» (Torgal 2008: 28)

Aldeia mais Portuguesa de Portugal”) e exposições coloniais. Incentivou a escrita de etnografias e a prática do folclore, favoreceu o turismo e utilizou a rádio como ferramenta de divulgação de categorias musicais promotoras dos cânones estéticos nacionalistas, tais como o folclore e a música ligeira¹⁸ (Roxo 2017).

O propósito nacionalista do Estado Novo era transmitido através da “obra educativa”, expresso como “amor à pátria”. Passava por mitificar o passado e embelezar a história da nação, estabelecer paralelos entre o passado “heróico” e o presente. A noção de “harmonia” era também simbólica: representava um estado corporativo unido e também a relação entre Portugal e as colónias, exibida para a Europa na Exposição do Mundo Português, em 1940 (Santos 2008).

A obra educativa a realizar, mormente nesta época de renascimento nacional, tem de partir dum acto de fé na Pátria portuguesa e inspirar-se num sã nacionalismo. É preciso amar e conhecer Portugal - no seu passado de grandeza heróica, no seu presente de possibilidades materiais e morais, adivinha-lo no seu futuro de progresso, de beleza, de harmonia.

Salazar,

Prefácio para o livro de António Ferro, *Salazar, O Homem e a sua Obra*. 1933: xxxv-xxxvi

A Política do Espírito, que incluiu a “Campanha do Bom Gosto”, procurava criar uma especificidade nacional que incorporasse o imaginário do Estado Novo, através da estilização da arte popular – que serviria igualmente de inspiração para a arte erudita (Alves 2003; Santos 2008). A revista *Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, divulgava essa campanha de “aportuguesamento” enquanto promotora do turismo, e recorria ao património expressivo categorizado como tradicional para contruir uma identidade da nação (Figura 4 e Figura 5). A *Panorama*, apesar de estar dirigida maioritariamente a uma elite letrada, era valorizadora da herança rural (Victorino 2018). Espelhava a visão positivista do mundo rural da Política do Espírito, em que o povo era entendido como um colectivo anónimo e homogeneizado (Carvalho 1996). Fragmentos do património expressivo rural foram utilizados também na criação de uma linguagem musical “nacionalista” para música erudita, para entretenimento da burguesia (S. E.-S. Castelo-Branco 2010).

¹⁸ “Música ligeira” é um conceito abrangente de classificação no campo da produção musical, usado desde o final do século XIX (Moreira, Cidra, e Castelo-Branco 2010). Está associado à emergência dos meios de comunicação de massa (com especial destaque para a rádio, na década de 1920) e ao entretenimento urbano. Centrada na canção, a categoria musical “música ligeira” inclui uma variedade de estilos musicais intermédios entre a “música erudita” e a “música popular”. Recorre a versões para piano ou orquestra de melodias de carácter rural, ou retiradas de obras amplamente difundidas da música popular urbana, do teatro musical ou da música sinfónica. Era escutada em espaços de lazer urbanos, como salões, cafés, casinos, termas e nightclubs. Ernesto Vieira no *Diccionario Musical* (E. Vieira 1899) dava exemplos de música ligeira: operetas, burlescas, zarzuelas e revistas. No século XX, passou a incluir igualmente tangos, *fox-trot*, *onestep*, etc. Durante o Estado Novo, a música ligeira ficou intimamente ligada à Emissora Nacional (Moreira, Cidra, e Castelo-Branco 2010).



Figura 4: “Campanha do bom gosto” *Panorama*. Nº1. 1941-06. Hemeroteca Municipal de Lisboa



Figura 5: “Campanha do bom gosto” *Panorama*. Nº3. 1941-08. Hemeroteca Municipal de Lisboa

A Emissora Nacional tando moldava as preferências do público, como, nalguns casos, e apesar das concepções ideológicas do regime, para manter as audiências podia adaptar-se às tendências do momento. O mesmo se passava com outras emissoras, como Rádio Club Português ou BBC, onde se continuava a escutar música estrangeira (M. D. Silva 2010b, 2010a; Moreira 2010; Domingos e Pereira 2010b).

2.3 OMNIPRESENÇA DA IGREJA CATÓLICA NO QUOTIDIANO E OS SEUS REFLEXOS NAS PRÁTICAS MUSICAIS EM VIDAGO

Após o anticlericalismo na 1ª República, o Estado Novo promoveu uma reaproximação à Santa Sé, assegurando os direitos que lhe tinham sido anteriormente concedidos (M. B. da Cruz 1996). A Constituição de 1933 declarou o Catolicismo como religião oficial da nação, legalizou as cooperações religiosas e concedeu liberdade de ensino em escolas privadas (Roxo 2017). Havia uma conformidade entre a acção do clero e do estado: a Igreja era favorável aos valores estatais de religiosidade católica, nacionalismo e ruralismo tradicional - que defendiam a família autoritária e patriarcal, o trabalho camponês (por oposição ao progresso tecnológico), a naturalidade da pobreza, o ideal de subsistência (contrapondo-se à inovação), a resignação à posição social de cada um, a caridade “compensadora” dos favorecidos, a obediência à autoridade, e o combate ao vício e ao desregramento, a ética da obediência (Melo 2001). O próprio Salazar assumia-se como de formação católica, posicionando-se contra o “demo-liberalismo” e a imoralidade do laicismo, ideais socialistas e comunistas (Rosas 2001).

A relação entre o Estado e a Igreja Católica foi ainda reforçada com a Concordata e o Acordo Missionário, a 7 de Maio de 1940 (Roxo 2017). Do património que tinha sido expropriado às ordens religiosas (em 1832) e ao clero secular (em 1910) foi devolvida a parte que se encontrava na posse do Estado, desde que não estivesse ao uso dos serviços públicos, excluindo “monumentos nacionais” e imóveis de interesse público. Ainda no domínio económico, foram concedidas isenções fiscais aos templos e seminários. Apesar de a Concordata ter estabelecido uma separação entre a Igreja e o Estado – em que a Igreja se comprometia a não interferir nas políticas estatais, e, por sua vez o Estado reconhecia-lhe personalidade jurídica, livre exercício de autoridade e organização – havia ainda assuntos em que a acção convergia: a educação pública tinha orientação católica (que se verificava não só no ensino de religião e moral, como na própria escolha dos textos e professores), e capelães militares prestavam assistência religiosa nas Forças Armadas (M. B. da Cruz 1996).

Até 1925, Vidago era um lugar da freguesia de Arcossó, pelo que os vidaguenses tinham que se deslocar até à igreja dessa freguesia para estarem presentes nas missas, bem como em cerimónias de baptizado ou casamento. Para que pudesse existir culto local¹⁹, foi erguida a capela de São Simão no Largo do Olmo – área de Vidago onde residiam famílias economicamente favorecidas. Assim, entre 1802 e 1945, um sacerdote deslocava-se a Vidago e rezava a missa domingueira, mediante pagamento do serviço (M. J. Pereira 1971). A 20 de Julho de 1925, a aldeia de Vidago foi elevada a vila através do Decreto-Lei nº 1803, tornando-se freguesia independente de Arcossó, não só no

¹⁹ Havia capelas em Vidago, no entanto tratavam-se de capelas privadas: a Capela do Cabo, da família Machado (na Rua General Sousa Machado, anteriormente Rua do Cabo); a Capela dos Campilhos, da família Campilho (no Solar dos Campilhos, no Largo do Olmo); a Capela dos Machados, igualmente da família Machado (no Solar dos Machados, situado também no Largo do Olmo).

domínio político como no religioso: foi-lhe atribuído um sacerdote pelo bispo da diocese de Vila-Real, e a Capela de São Simão passou à categoria de igreja, por ordem do então arcebispo de Braga, D. Manuel Vieira, que visitara a aldeia entre 1916 e 1918 (M. J. Pereira 1971; Salvador 2004).

No entanto, essa independência religiosa não estava ainda completa, para desagrado dos vidaguenses: os baptizados eram realizados ainda na igreja de Arcossó ou na de Vilarinho das Paraneiras (M. J. Pereira 1971; Salvador 2004). Por isso, e pela pequena dimensão da Capela de São Simão, insuficiente para albergar todos os fiéis (locais e de visita à estância termal), foi construído um novo espaço religioso: a Igreja de Nossa Senhora da Conceição.

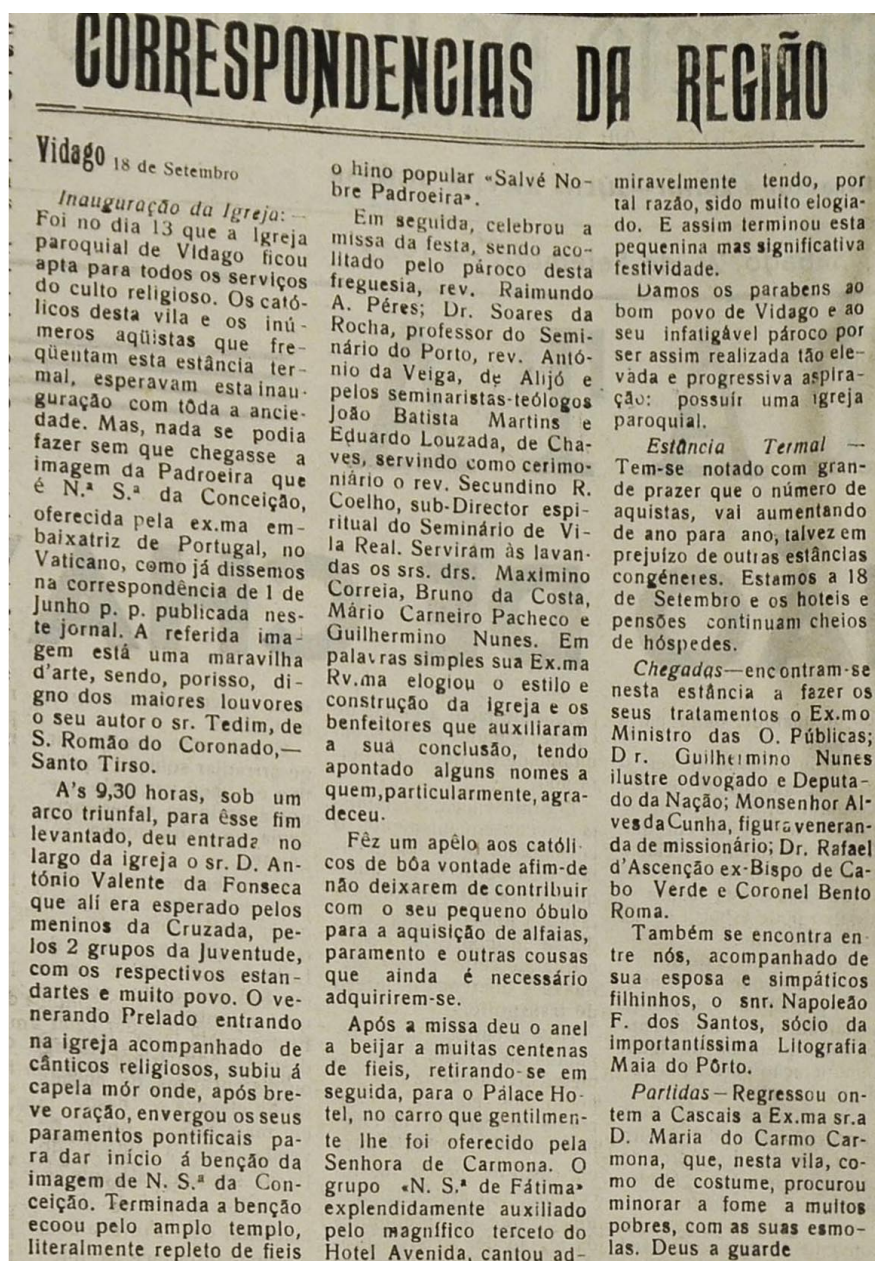


Figura 6: Inauguração da Igreja de N^a S^a da Conceição, *O Comércio de Chaves*, 1942-09-26.

Inaugurada a 13 de Setembro de 1941 (Figura 6), contou com esmolas dos fiéis, dádivas de aquistas e de benfeitores notáveis, como Maria do Carmo Fragoso de Carmona (esposa do Presidente da República, Marechal Carmona)²⁰ e o Ministro das Obras Públicas, António Carneiro Pacheco - em honra do qual foi edificada ao estilo neo-romântico (Figura 8), do seu agrado (M. J. Pereira 1971). A população angariou 30 contos em festas e sorteios, o Estado subsidiou 75% dos custos, e a empresa VM&PS arcou com o restante. O processo de angariação de fundos foi documentado por um correspondente do jornal *O Comércio de Chaves*, que ia assinalando os donativos na sua coluna "Vidago" (Figura 7).

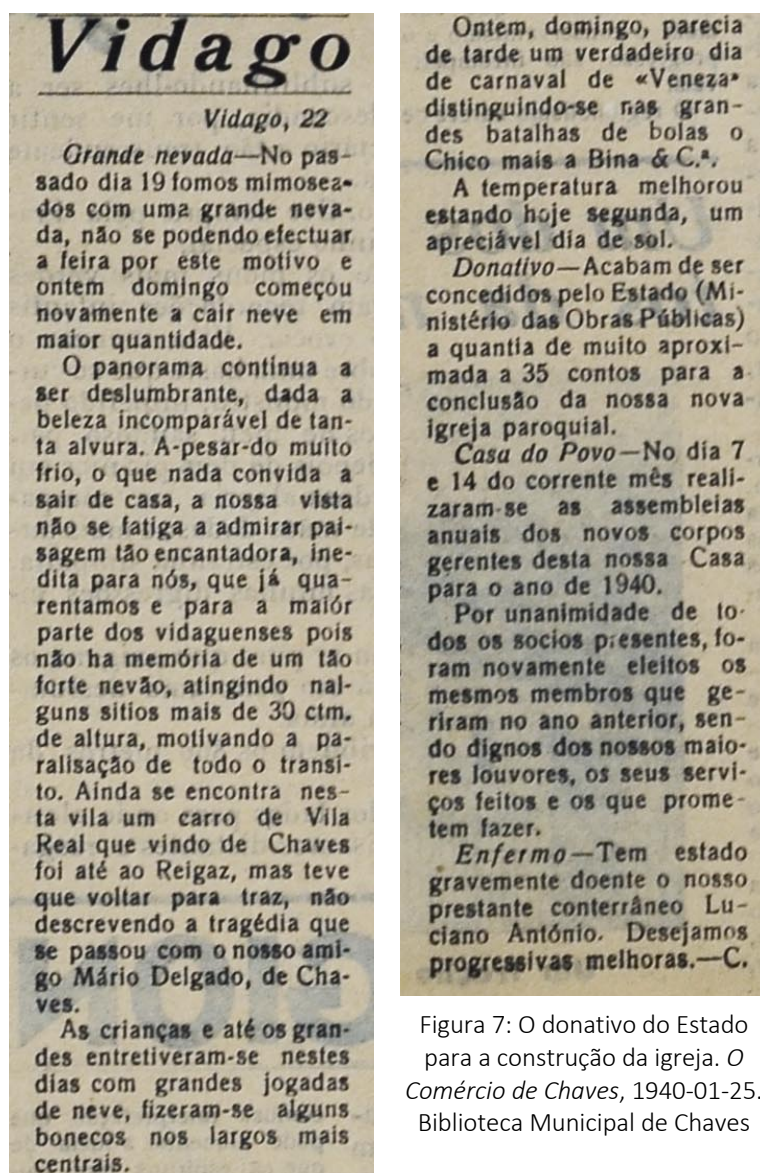


Figura 7: O donativo do Estado para a construção da igreja. *O Comércio de Chaves*, 1940-01-25. Biblioteca Municipal de Chaves

²⁰ A propósito do contributo de Maria do Carmo Carmona, Ramiro da Fonseca dedicou-lhe um poema que escreveu sobre a construção da Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Os últimos três versos espelham uma conformidade com o discurso salazarista de pobreza humilde e devota: «Da nave, em pensamento, vi- pronta. / "Que linda!" murmurei, como quem canta: / "Tão pequena! Mas Deus... cabe cá dentro".»



Figura 8: Igreja de Nossa Senhora da Conceição. s.d. Retirado do livro de João Oliveira Cruz, *Vidago - Sua História, Origem e Formação*

Os párocos desta nova igreja²¹ destacaram-se na sua relação de proximidade com a actividade musical em Vidago: os padres Raimundo Ângelo Perez, que impulsionou a criação da Casa do Povo, e Adolfo Augusto de Magalhães Júnior, que sugeriu o nome de “Os Orfeus” para a banda filarmónica (M. J. Pereira 1971; Salvador 2004).

O grupo que tocava na Igreja de Nossa Senhora da Conceição era constituído por Joaquim Aguiar no violino, Acácio Costa no violoncelo, Alice Oliveira no órgão e um coro. Joaquim Aguiar era alfaiate de profissão e músico versátil: além do violino, tocava diversos instrumentos de sopro, tais como trombone, contrabaixo e clarinete. Participou na Tuna União Vidaguense e no grupo Os Relaxados, foi ainda maestro da banda filarmónica Os Orfeus (entrevista a João Aguiar, sobrinho de Joaquim Aguiar, 2017-09-07). Segundo Maria Cândida Lacerda, neta de Acácio Costa, este era um músico amador que, apesar de participar com regularidade nas missas, tocava maioritariamente em contexto familiar²².

As festas em honra de Nossa Senhora da Saúde realizam-se no primeiro domingo de Agosto. O surgimento da romaria foi controverso: no ano de 1918 morreu Eugénia de Morais Campilho, cuja dedicação à caridade fez com que fosse considerada santa pelos locais, e como tal merecedora de uma festa em sua memória. A primeira romaria foi organizada em 1920 por António Fraga, António

²¹ Os párocos desta nova igreja foram o padre Raimundo Ângelo Perez (natural de Arnoia, na Galiza, ao serviço em Vidago de 1926 a 1947), o padre Adolfo Augusto de Magalhães Júnior (natural de Chaves, ao serviço de Vidago de 1947 a 1967) e o padre Joaquim Silveira (natural de Montalegre, ao serviço de Vidago desde 1967)

²² Vários elementos da família Costa tocavam instrumentos como um modo de ocupação de tempos livre, não integrando os agrupamentos locais. Acácio Costa e os seus irmãos compunham um conjunto informal, dedicando-se a vários instrumentos como o já referido violoncelo, violino, clarinete, piano, flautas de madeira e ocarinas.

da Silva, Maria de Carvalho, e João da Cruz Oliveira (J. O. Cruz 1970). No entanto, o bispo de Vila-Real não autorizou a realização da romaria, por não se tratar de uma santa canonizada pela Santa Sé. Tendo verificado que a festa ocorrera mesmo sem a sua autorização, dirigiu uma carta de excomunhão ao organizador, João da Cruz Oliveira. Assim, os vidaguenses passaram a dedicar as festividades oficialmente a Nossa Senhora da Saúde, ainda que permaneça presente na memória colectiva até aos dias de hoje a honra a “Santa Eugénia” (M. J. Pereira 1971; Salvador 2004). António Ferro assistiu ao arrastar destas peripécias, quando se encontrava hospedado no Palace Hotel:

Vivia há anos em Vidago, uma bondosa Senhora tão boa, tão boa, que chegou a Santa. Esta Senhora tinha escolhido para seu templo, uma alva noqueira à sombra da qual, os moços, os velhos, as crianças se reuniam em volta de sua casa, pelas tardes discretas em busca de consolação, de bons conselhos, de frases que eram milagres em seu carinho. Em certo dia com saudades de Deus, morreu a Senhora que chegou a Santa. O povo de Vidago, privado daquele agasalho moral, tendo visto sempre nos ramos de noqueira, o banquinho duma Santa, resolveu sepultar a Senhora numa Igreja, sem que para isso tivesse solicitado qualquer autorização. O arcebispo não aceitou bem esse belo gesto, esse gesto espontâneo do sentimento religioso dum povo. Indo de encontro às crenças puras daqueles bons cristãos, declarou interdita a Igreja, onde estava sepultada aquela que o povo fizera Santa, Santa pela bondade, Santa pela ternura com que tratava os humildes, Santa pela voz do povo, pela voz de Deus, portanto... O povo de Vidago, pouco se importou com essa interdição. As promessas à Santa começaram. Os cegos, todos os aleijados, todos os enfermos, tiveram mais empenho para Deus... A própria noqueira ficou santificada. Romeiros vindos de longe, beijavam-lhe o tronco, despiam-na toda, levaram-lhe as folhas como quem leva relíquias dum corpo sagrado. Já lá vão dois anos, insensível, intransigente, firmado nas leis eclesiásticas, o arcebispo insiste em não levantar a interdição à Igreja. Por sua vez o povo teima em adorar a Santa... Quem tem razão? O arcebispo ou o povo? O arcebispo estará na razão, o povo estará no sentimento, que afinal a única razão... Por mim vou pelo povo, vou pelo povo para ser da opinião de Deus. Quem é bom, quem é perfeito, quem sabe amar, é Santo.

António Ferro
O Século, 1921-08-16

As festas a Nossa Senhora da Saúde eram divulgadas no jornal *O Comércio de Chaves*, que narrava uma variedade de actividades, religiosas e seculares, tais como: arraial, procissão, missa rezada e missa cantada, corrida de bicicletas “Circuito de Vidago”, exposição de produtos agrícolas regionais e concurso de batatas, lançamento de foguetes. Como se tratava de um evento excepcional, além do grupo coral de Nossa Senhora de Fátima, abrilhantava a missa o quarteto do Palace Hotel juntamente com elementos da Tuna de Vidago e o organista. Já o arraial era animado por bandas filarmónicas de regiões vizinhas, como a Flaviense, a Banda dos Bombeiros Voluntários de Vila Pouca de Aguiar, a Banda do Rebordondo, a Banda da Legião Portuguesa de Vila Real (Figura 9, Figura 10, Figura 11, Figura 12 e Figura 13).

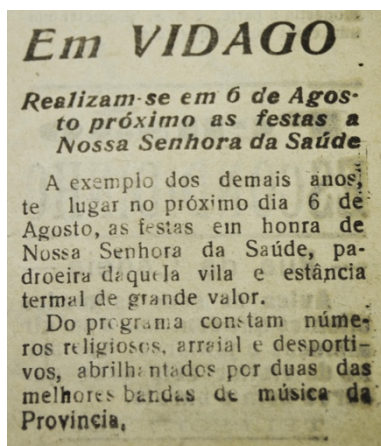


Figura 9: Festas de N^a S^a da Saúde. *O Comércio de Chaves*. 1944-07-08. Biblioteca Municipal de Chaves

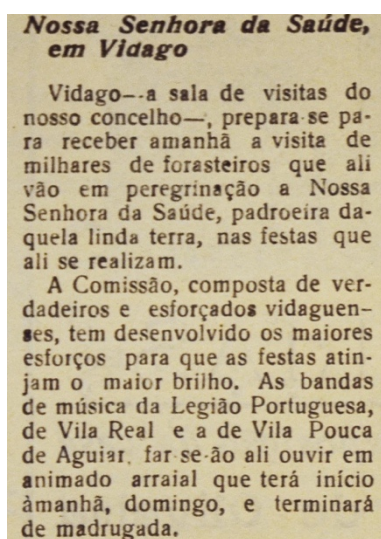


Figura 10: Festas de N^a S^a da Saúde. *O Comércio de Chaves*. 1944-08-05. Biblioteca Municipal de Chaves

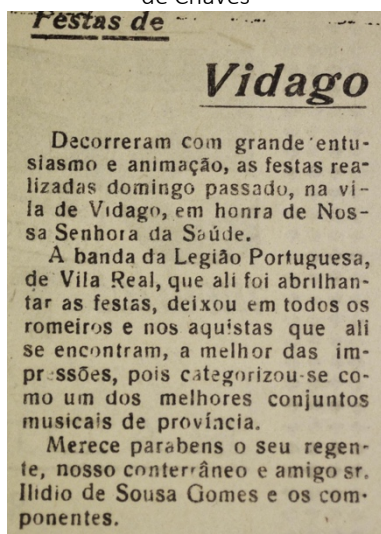


Figura 11: Festas de N^a S^a da Saúde. *O Comércio de Chaves*. 1944-08-12. Biblioteca Municipal de Chaves

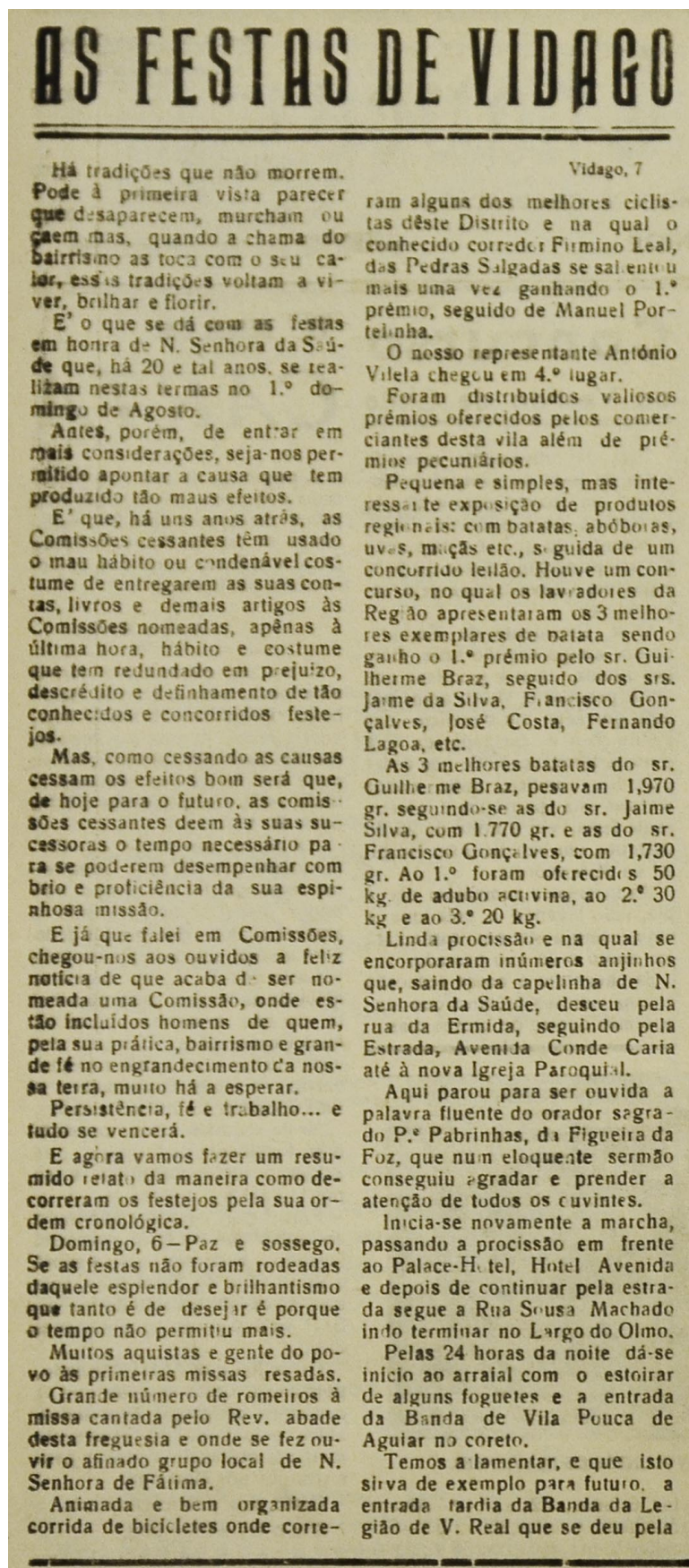


Figura 12: Festas de N^a S^a da Saúde. *O Comércio de Chaves*. 1944-08-12. Biblioteca Municipal de Chaves

Vidago 3 de Agosto
(atrazada na redacção)

Festa a Nossa Senhora da Saúde—Ontem e ante-ontem realizou-se, nesta vila, a festa em honra de N. S.^a da Saúde, que esteve muito animada. Contrariamente ao que se vinha fazendo em anos anteriores, a festividade não foi precedida de arraial, por ser esta a vontade e a ordem dada pelo ex.^{mo} Prelado da Diocese.

Na noite de sábado, em vez do arraial, efectuou-se uma procissão de velas, em honra de N. S.^a de Fátima, como preparação espiritual para a festa de domingo, a qual teve a afluência de inúmeros fieis vindos de diversas regiões. No final, a imagem da S.^a de Fátima, instalada no seu pequenino andor, ficou na Igreja Nova, donde voltou a sair para se encorporar na procissão de domingo.

Neste dia, os principais números foram: a missa solene, a procissão, a corrida de bicicletas e o arraial.

— A missa, teve como elemento primoroso o quarteto musical do Pálace Hotel o qual, se houve de uma maneira magistral, e digo magistral, porque são verdadeiros mestres. A parte coral, sôb a regência do organista sr. Almeida, foi executada por quatro componentes da Tuna de Vidago. A todos os nossos parabens.

— A magestosa procissão, que gastou cerca de três horas, para percorrer o itinerário que lhe foi marcado, agradeu plenamente. Ao chegar á futura Igreja Paroquial, parou para ali ser proferido um eloquente sermão por um afamado orador sagrado.

— Como nos anteriores anos realizou-se o III Circuito de Vidago, prova ciclista que despertou justificado interesse. O primeiro prémio foi merecidamente ganho por Firmino Leal, do Sport Club de V. Pouca que fez uma prova muito apreciável. Em segundo lugar Luciano Cunha, de Casas Novas, que com máquina pouco adequada, fez uma prova muito regular. João Pinto, de Vidago — um debutante — conseguiu o 3.^o lugar depois duma série de precalços que o prejudicaram. A lamentar a ausência de Sebastião Gonçalves que este ano não alinhou.

Toda a prova decorreu com muita animação e bom sentido desportivo dos concorrentes. O público tributou prolongada ovação aos vencedores, especialmente a Firmino Leal.

— O arraial, teve início ás 23 horas de domingo. As bandas de música que o abrilhantaram foram a «Flaviense» de Chaves; «Bombeiros Voluntários» de Vila P. d'Aguiar e «Banda de Rebordondo». Era aos acordes destas filarmónicas que os festeiros se iam distraíndo alegre e calmamente, quando elementos perturbadores resolveram pôr fim ao socêgo que reinava para estabelecerem a desordem e a confusão. E' de lamentar que o mais atingido, por «esses elementos», fôsse uma praça da G. N. R. que andava só. Já no ano anterior foram também «elementos» da

mesma classe que andaram envolvidos na desordem. E' triste, mas é verdade. Sabendo-se isto nunca o arraial devia ser policiado por uma só patrulha da G. N. R. que terminou o seu serviço ás 2 ou 3 horas de segunda-feira. Três ou quatro patrulhas não seriam demais. Porque não se requisitou o reforço á Secção de Chaves, como se fez no ano transacto? A esta pergunta não nos é possível responder por não ser da nossa competência. Limitamo-nos simplesmente a lamentar o sucedido e a desejar rápidas melhoras ao guarda, sr. Albano. — J. C. T.

Figura 13: Festa de Nossa Senhora da Saúde.
O Comércio de Chaves.
1942-08-15. Biblioteca Municipal de Chaves

Alguns músicos amadores e elementos do rancho folclórico reuniam-se para tocar e cantar no Magusto de São Martinho e no Dia de Reis, podendo-se juntar outros interessados. As vozes eram acompanhadas à viola e gaita-de-beiços, e as letras fazem alusão ao vinho (J. O. Cruz 1970: 68-69):

*Dai-me vinho, dai-me vinho
Eu água não sei beber.
Que a água tem sanguessugas
E eu tenho medo de morrer*
Versos cantados no S. Martinho

*Quem vos vem cantar os reis
De noite pelo escuro
De certo quer saber
Se o vinho é maduro.*
Versos cantados nos Reis

A Igreja permitiu a actividade musical sobretudo de natureza religiosa, no entanto o seu contributo para as práticas musicais ultrapassa o domínio da música sacra, na medida em que fomentou a organização de outras tipologias musicais. A existência de festividades nos dias de Nossa Senhora da Saúde, de São Martinho, Natal e Reis permitia a manutenção de práticas musicais (remuneradas ou não) fora do contexto do turismo termal. Por outro lado, a caridade cristã servia de pretexto para as gerências dos estabelecimentos hoteleiros organizarem bailes (Figura 14).

Vidago

Vidago, 27

Baile de caridade—Em prol da mendicidade, os briosos académicos da nossa terra, vão empreender um desusado baile, para desse modo vincular a passagem do ano.

Figura 14: Baile de caridade.
O Comércio de Chaves.
1939-12-28. Biblioteca Municipal de Chaves

2.4 O PAPEL DA EMISSORA NACIONAL NUMA TENTATIVA DE UNIFORMIZAÇÃO DO GOSTO

Na década de 1920 os entusiastas do movimento radiofónico pretendiam que o Estado tivesse uma instituição pública de radiodifusão, à semelhança do que o governo inglês alcançara com a BBC (M. D. Silva 2010b). No entanto, em 1931, Portugal continuava sem rádio pública, situação denunciada pelo jornal *O Século*, cujo director era João Pereira da Rosa, membro da direcção da Rádio Club Português. Em Maio de 1932 realizou-se o Primeiro Congresso Nacional de Radiofonia, onde o engenheiro Eduardo de Arantes e Oliveira propôs a criação de um sistema misto, em que embora o espaço radiofónico permanecesse monopólio do Estado, este permitia a coexistência de rádios privadas com a rádio pública - os que agradava às rádios já existentes. Esta proposta foi levada a cabo por Duarte Pacheco, Ministro das Obras Públicas, com o Decreto-Lei nº 22.783, a 29 de Junho de 1933 (*ibidem*).

O período experimental da Emissora Nacional iniciou em Abril de 1934. A direcção artística estava ao cargo de António Joyce²³. Foram criados agrupamentos para as emissões musicais em directo: Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (dirigida por Pedro de Freitas Branco), Orquestra Sinfónica B (dirigida por Venceslau Pinto), Orquestra de Câmara (dirigida por Ivo Cruz), dois septiminos (dirigidos por Flaviano Rodrigues e José Luís Barbosa), Orquestra de Salão (dirigida por José Lopes da Costa). Foi criada a Secção de Música Portuguesa, responsável por encomendar obras a compositores nacionais, com Ruy Coelho na direcção. Fernando Homem Cristo, responsável pela componente “falada” da emissão, via a rádio como um instrumento de mobilização de massas, na linha do fascismo italiano, sendo simultaneamente um “meio de cultura” e um “instrumento de acção política”. Defendia que “toda a parte falada, mesmo aquela que é aparentemente apolítica” deveria introduzir discretamente “uma intenção política”. Esta equipa reunia personalidades ideologicamente próximas do regime e músicos com reconhecimento internacional (*ibidem*).

29 de Julho de 1934, o Secretariado de Propaganda Nacional divulgou, no jornal flaviense *Era Nova*, a coluna “Expansão radiofónica” (Figura 15), onde anuncia o Fundo de Expansão Radiofónica: estavam destinados quinhentos contos para a aquisição de aparelhos de rádio pelas escolas, câmaras, juntas de freguesia e casas do povo. Pretendia-se “levar este instrumento de progresso até às camadas populares e de servir um plano cultural e moral a que não é alheio a existência da Estação Emissora Nacional”. Era um passo significativo para a transmissão dos valores do regime, na medida em que os seus conteúdos sonoros, ao contrário do que se passava com a imprensa, eram entendidos por toda a população, inclusivamente a significativa parcela analfabeta (Carvalho 1996).

²³ António Avelino Joyce (1888-1964) foi regente, compositor, crítico e folclorista. Entre 1908 e 1912, dirigiu o Orfeão Académico de Coimbra. Fez recolhas de música tradicional, a partir das quais compôs a rapsódia coral *Canções Portuguesas*. Elaborou um relatório com transcrições de canções populares da Beira Baixa para o concurso “A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal”, que foi apelidado de “Cancioneiro Joyce” (Brissos 2010).

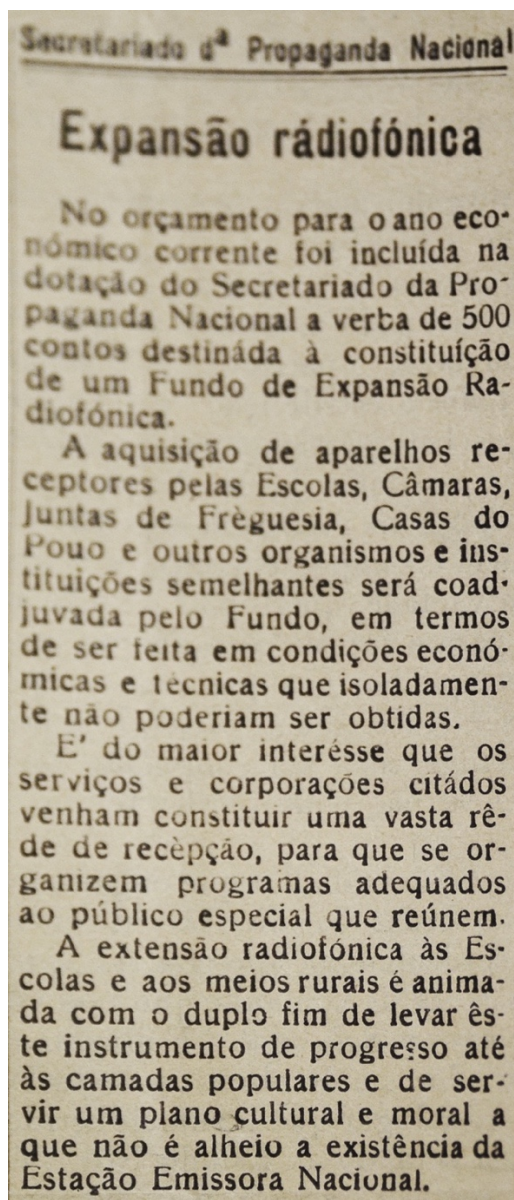


Figura 15: Comunicado do SPN. *Era Nova*.
1934-07-29. Biblioteca Municipal de Chaves

Os aparelhos de rádio poderiam ser adquiridos em lojas de agentes em Chaves, contemplando várias marcas e modelos, como *Magestic Radio*, *Clarion Radio*, *Telefunken*, *Philips* (Figuras 16, 17, 18, 19, 20 e 21). Meses depois, a 9 de Dezembro de 1934, Salazar realça o “pequeno aparelho que parece estremecer às menores vibrações”, que lhe permite chegar “à maior assembleia que em Portugal se congregou a escutar a palavra de alguém”(M. D. Silva 2010b).

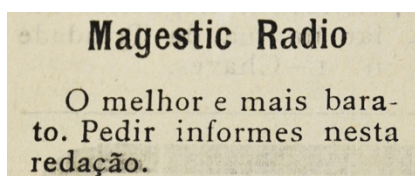


Figura 16: Publicidade ao aparelho de rádio Magestic. *Era Nova*, 1933-10-29. Biblioteca Municipal de Chaves

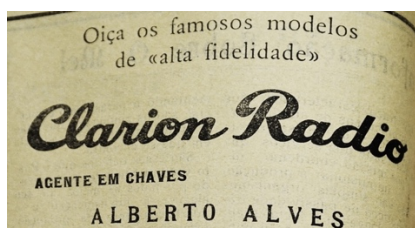


Figura 17: Publicidade ao aparelho de rádio Clarion. *Era Nova*, 1933-11-19. Biblioteca Municipal de Chaves

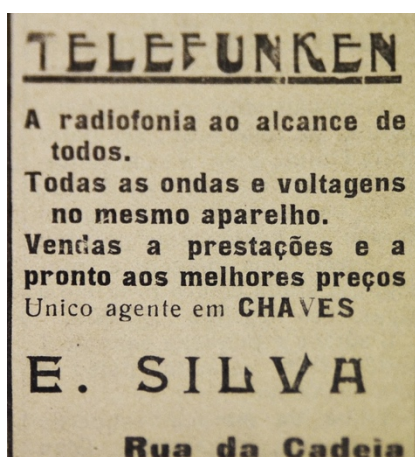


Figura 18: Publicidade ao aparelho de rádio Telefunken. *Era Nova*, 1934-05-27. Biblioteca Municipal de Chaves



Figura 19: Publicidade à loja Electro-Flávia. *O Comércio de Chaves*, 1939-12-23. Biblioteca Municipal de Chaves

5 modelos TELEFUNKEN
que V. Ex. pode adquirir a pronto ou em prestações mensais
RADIO FLAVIENSE
Rua Direita, 171—CHAVES
Ouvi-los é preferi-los
Consulte a Agência da super marca TELEFUNKEN e A. E. C., de João Moreira
Com laboratório técnico, oficina própria para construção de emissoras e reparação de aparelhos de rádio e electricidade.
Vendas de aparelhos T. S. F. a prestações
Acabamos de receber grande quantidade de material eléctrico, para toda a espécie de instalações, que vendemos a preços acessíveis. Damos descontos a todos os electricistas e clientes.

Figura 20: Publicidade à loja Rádio Flaviense. *O Comércio de Chaves*, 1944-08-12. Biblioteca Municipal de Chaves

PHILIPS *Sempre na vanguarda da ciência Radiofónica!*
Os mais notáveis aperfeiçoamentos tais como:
1.º—Sintonização automática, sistema Linodyne.
2.º—Melhores ondas curtas
3.º—Desdobramento das bandas de rádio-Difusão.
4.º—ECH 3, a válvula de maior rendimento que se fabrica em todo o mundo. Invenção Philips.
5.º—Novo controle de tonalidade.
6.º—Contra-reação.
7.º—Escalas comutáveis.
São devidos a aturadas e inteligentes investigações dos seus famosos Laboratórios.
A PHILIPS, este ano, apresenta também a mais alta novidade em Grupos-electrogénios, especiais para as aldeias onde não há luz eléctrica. Estes grupos são inteiramente fabricados e garantidos pela PHILIPS.
Durante o presente mês de Dezembro, PHILIPS, a título de Brinde aos seus clientes, permite a venda dos seus famosos modelos 312, 313 e 480, a 18 prestações mensais.
Visitem a sua Sala de Exposições e Vendas na Agência Oficial Philips
Largo das Freiras Telefone 12 CHAVES

Figura 21: Publicidade aos aparelhos de rádio Philips. *O Comércio de Chaves*, 1939-12-23. Biblioteca Municipal de Chaves

Em Junho de 1935 foi criada uma nova Comissão Administrativa da Emissora Nacional com o capitão Henrique Galvão na direcção, Manuel Bívar como director técnico, e Pires Cardoso como director administrativo. Esta mudança de direcção que antecedia a inauguração da Emissora Nacional (EN), a 4 de Agosto de 1935, tinha como propósito corrigir as falhas de António Joyce: se, por um lado, tinha ultrapassado o valor orçamentado, por outro a insistência na propaganda falhava na atracção dos ouvintes, popularizando-se o epíteto de “Maçadora Nacional” (M. D. Silva 2010b). A actividade da rádio pública estava inserida num amplo mercado internacional de fornecimento de conteúdos comunicacionais nas áreas de entretenimento, informação e cultura, pelo que a produção deveria ser pensada não só em função da missão do poder político, mas também dos meios técnicos disponíveis e dos ouvintes diversos que constituíam a sua audiência (J. Vieira 2010). A existência de uma emissora pública era justificada pela necessidade de prestar “serviço público” - expressão suficientemente ampla para abarcar diversas subjectividades. O que era considerado como “informação”, “entretenimento”, “cultura popular” e “cultura erudita” refletia o aspecto multifacetado da rádio, que poderia ser um instrumento de poder, de educação ou de lazer. Como se tratava da emissora do regime, o seu “ouvinte imaginado” coincidia com o “cidadão imaginado” pelo Estado (*idem*). Para agradar a essa audiência plural, diversificaram-se as temáticas, com programas como: *Coisas Caseiras - Utilidades Domésticas* (com Cristina de Aragão Moraes), *Verdades e Frivolidades* (com Rosita Roiz ou Oliva Guerra), programas infantis, de higiene e profilaxia (com Augusto de Esaguy), jurídicos (com Pires Cardoso), desportivos (com Rafael Barradas), militares (com o tenente Pavia de Magalhães), folclóricos e artísticos, cinematográficos (com Olavo de Eça Leal), literários (com Pedro de Moura e Sá), discográficos (com António Lopes Ribeiro, um entusiasta do jazz). Emitiram-se palestras, intervenções humorísticas, contos de autores como Herculano, Castilho e Camilo, teatro radiofónico. Mantinha-se, contudo uma elevada percentagem de intervenções faladas, pedagógicas e culturais, pelo que os ouvintes ainda reclamavam “mais música” (M. D. Silva 2010a).

Quando rebentou a Guerra Civil em Espanha, a 18 de Julho de 1936, as rádios Emissora Nacional e Rádio Club Português eram as únicas com um amplo alcance no território nacional, já que o fenómeno da rádio estava circunscrito às áreas metropolitanas do Porto e Lisboa (Abreu 1998). Face ao conflito, a EN, enquanto rádio pública, optou por manter internacionalmente uma aparente neutralidade, favorável à manutenção da Aliança Luso-Britânica – ainda que internamente deixasse claro o seu apoio à Nova Espanha, com Henrique Galvão a eliminar “todas as notícias favoráveis ao Governo de Madrid”. Tal deixava um espaço político que foi aproveitado pela Rádio Club Português, que apoiava os nacionalistas espanhóis, enviando-lhes informações sobre o posicionamento do exército republicano (Abreu 1998; M. D. Silva 2010a). Ainda assim, a onda média transmitida pela Emissora Nacional chegava mal a Trás-os-Montes e às Beiras, pelo que nessas zonas era mais fácil escutar emissões de rádio espanholas – com a agravante das emissões de rádio espanhola terem bastante cobertura em Portugal (Abreu 1998).

No pólo oposto, membros do PCP clandestino, do Bloco Académico Anti-fascista e anarquistas portugueses refugiados em Espanha recorriam à “Radio Fantasma” para denunciar as falhas do regime salazarista e informar os portugueses do estado do conflito (Rosas 1998; M. D. Silva 2010a). Essa rádio emitia de Espanha para Portugal utilizando a mesma frequência de onda que a Emissora Nacional, abafando-a – o que perturbou a capacidade de resposta da PVDE, que permaneceria sem meios de comunicação de rádio até 1939 (Abreu 1998).

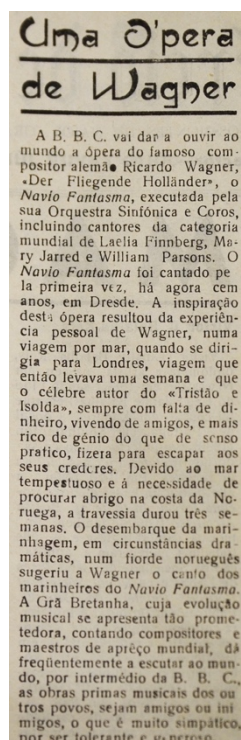
A Guerra Civil de Espanha desencadeou uma acentuação do fascismo do Estado Novo e da repressão da PVDE, com aumento do número de prisões, inauguração do campo de concentração do Tarrafal. Popularizaram-se as paradas e a saudação romana na Legião Portuguesa e na Mocidade Portuguesa. A 14 de Setembro de 1936, pelo Decreto-Lei 27.003, os funcionários públicos foram obrigados a assinar a “declaração anticomunista”²⁴ (Rosas 1998). Ao nível local, este conflito traduziu-se num reforço de circulação de trabalhadores da Galiza para Vidago, onde conseguiam emprego nos estabelecimentos hoteleiros.

A 21 de Janeiro de 1937, ocorreram atentados anarquistas na EN e na RCP, antecedendo o ataque a Salazar a 4 de Julho do mesmo ano. Com a Segunda Guerra Mundial competição entre as emissoras privadas acentuou-se, destacando-se a Rádio Lusa (patrocinada pela Alemanha Nazi) e da secção da BBC em Portugal, com o conde do Lavradio e Fernando Pessa, cujo *slogan* “A BBC fala e o mundo acredita” (Figuras 22, 23 e 24) refletia a sua habilidade em contornar a censura (M. D. Silva 2010a). Em 1938 foi criada a Rádio Renascença, a rádio da Igreja Católica (Figura 25).



		48,43 m.	(6,195	mc/s)
		41,96 m.	(7,15	mc/s)
08,45—09,00	Noticiário	31,41 m.	(9,55	mc/s)
		24,92 m.	(12,04	mc/s)
		41,96 m.	(7,15	mc/s)
13,15—13,45	Noticiário e Actualidades	31,41 m.	(9,55	mc/s)
		24,92 m.	(12,04	mc/s)
		19,76 m.	(15,18	mc/s)
		13,86 m.	(21,64	mc/s)
19,45—20,00	A Voz da América	48,43 m.	(6,195	mc/s)
20,00—20,15	Nova transmissão em Português	41,96 m.	(7,15	mc/s)
		31,41 m.	(9,55	mc/s)
		25,09 m.	(11,955	mc/s)
		48,43 m.	(6,195	mc/s)
22,15—22,45	Noticiário e Actualidades	41,96 m.	(7,15	mc/s)
		31,75 m.	(9,455	mc/s)
		31,41 m.	(9,55	mc/s)
		25,09 m.	(11,955	mc/s)

Figura 22:
Publicidade à rádio
BBC.
*O Comércio de
Chaves*. 1943-10-16.
Biblioteca Municipal



Uma Ópera de Wagner

A B. B. C. vai dar a ouvir ao mundo a ópera do famoso compositor alemão Ricardo Wagner, «Der fliegende Holländer», o *Navio Fantasma*, executada pela sua Orquestra Sinfónica e Coros, incluindo cantores da categoria mundial de Laila Finberg, Mary Jarred e William Parsons. O *Navio Fantasma* foi cantado pela primeira vez, há agora cem anos, em Dresden. A inspiração desta ópera resultou da experiência pessoal de Wagner, numa viagem por mar, quando se dirigia para Londres, viagem que então levava uma semana e que o célebre autor do «Tristão e Isolda», sempre com falta de dinheiro, vivendo de amigos, e mais rico de génio do que de senso prático, fizera para escapar aos seus credores. Devido ao mar tempestuoso e à necessidade de procurar abrigo na costa da Noruega, a travessia durou três semanas. O desembarque da marinhagem, em circunstâncias dramáticas, num fiordo norueguês sugeriu a Wagner o canto dos marinheiros do *Navio Fantasma*. A Grã Bretanha, cuja evolução musical se apresenta tão prometedora, contando compositores e maestros de apelo mundial, dá frequentemente a escutar ao mundo, por intermédio da B. B. C., as obras primas musicais dos outros povos, sejam amigos ou inimigos, o que é muito simpático, por ser tolerante e generoso.

Figura 23: BBC emite a ópera *Noiva Fantasma* de Wagner, *O Comércio de Chaves*, 1944-01-22. Biblioteca Municipal de Chaves

²⁴ A recusa em assinar essa declaração fez com que Lopes-Graça não integrasse a Emissora Nacional (apesar do reconhecimento que tinha enquanto músico e compositor) e que as suas músicas não passassem na rádio (M. D. Silva 2010a).



Figura 24: Publicidade à rádio BBC, *O Comércio de Chaves*, 1944-01-08. Biblioteca Municipal de Chaves

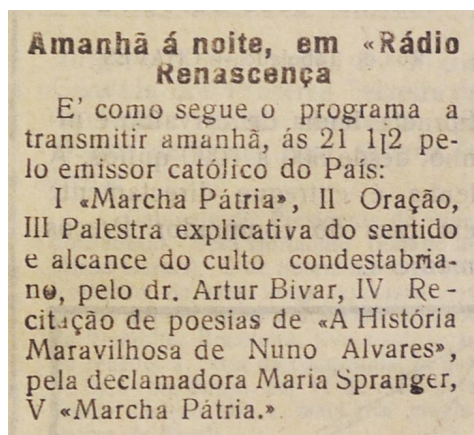


Figura 25: Programação da Rádio Renascença, *O Comércio de Chaves*, 1944-02-26. Biblioteca Municipal de Chaves

Em 1941, no discurso de tomada de posse da direcção da Emissora Nacional, António Ferro descrevia a rádio como o “mais poderoso instrumento de propaganda directa”, pelo que deveria promover a “educação cívica, moral e artística” – por oposição às rádios privadas, que apenas tinham que satisfazer os seus ouvintes. Ainda assim, Ferro reconhecia a necessidade de manter os ouvintes, já que a fama de “Maçadora” não desaparecera com Henrique Galvão. Era necessário reduzir “impiedosamente o soturno, o retórico, o melancólico, o tom chorão (há discursos que são piores que fados...), a lenga-lenga de certas palestras terrivelmente enfadonhas, soporíferas” de modo a que “tudo o que se diga ao microfone - doutrina, crítica, alocução patriótica - deve ser dito com leveza, com fluidez” (*idem*). Como director da EN, Ferro concretizou a sua aspiração de concentrar toda a propaganda no SPN. Em 1944, este iria incluir ainda os serviços de censura e inspecção de espectáculos, para além da EN, passando a ser Secretariado Nacional da Informação (SPI) (*idem*).

Ferro não recusava a emissão de música de dança, nem fado, nem até de música estrangeira – ainda que reconhecesse nessa um potencial “perigo moral”, mas face a críticas relativamente ao tempo de emissão que lhe era dado, procurou refrescar a programação da rádio de modo a torná-la uma emissora moderna e nacionalista, que promovesse uma música portuguesa “alegre” – à semelhança do que tinha feito já no SPN (Roxo 2017; M. D. Silva 2010a). Com esse fim em vista, organizou competições de composição e criou o Gabinete de Estudos Musicais, em 1942, dirigido por Pedro do Prado. O Gabinete de Estudos Musicais estava dividido em quatro secções: a primeira encarregue da música tradicional ²⁵, a segunda da música antiga nacional, a terceira do

²⁵ Até à década de 1960, a música era central no quotidiano do mundo rural. Marcava o calendário festivo anual e estava presente no trabalho agrícola, nas tarefas domésticas, nas sociabilidades em contexto privados e públicos, nos momentos rituais ligados ao ciclo da vida e aos ritos de passagem. Enquanto determinadas categorias e repertórios musicais e coreógrafos eram exclusivos de determinadas ocasiões, outros eram interpretados em diversos contextos (S. E.-S. Castelo-Branco 2010). A partir do final da década de 1970, os etnomusicólogos em Portugal utilizaram o conceito de

desenvolvimento de uma música ligeira portuguesa e a quarta da gravação das recolhas e composições do gabinete.

No ano seguinte foi criada a Orquestra Típica Portuguesa, para divulgar o repertório de “canções típicas” resultantes da adaptação e orquestração de melodias populares recolhidas pela primeira secção (M. D. Silva 2010a). Era dirigida por Belo Marques. Estava encarregue de actuar nos *Serões para Trabalhadores* e nos *Serões para Soldados*, organizados em colaboração com a FNAT, e onde actuavam igualmente a Orquestra Popular, dirigida por Venceslau Pinto, e a Orquestra de Variedades com Fernando Carvalho, entre outros conjuntos e orquestras (M. D. Silva 2010a; Roxo 2017).

Em 1947, foi formado o Centro de Preparação de Artistas da Rádio, onde se formavam na estética radiofónica da EN nomes como António Calvário, Artur Garcia, Francisco José, Júlia Barroso, Maria de Fátima Bravo, Madalena Iglésias, Simone de Oliveira. Ferro aproximou a relação entre artistas da EN e o seu público. Fomentou um *star-system*, em que os artistas actuavam ao vivo na Festa da Rádio - que veio a substituir os Jogos Florais. A aura das estrelas da rádio conseguia-se com aparições esporádicas - suficientes para estarem presentes no imaginário do público, mas não tão frequentes que se tornassem banais. Ferro renovava os talentos através de um concurso anual, onde eram descobertas as novas vozes da rádio (M. D. Silva 2010a).

A Emissora Nacional era a rádio preponderante em Vidago. Os conteúdos que passava era conhecido por todos, era a “moda”, pelo que o maestro José Rodrigues anotava as melodias das músicas mais apreciadas, que utilizava para fazer arranjos para a banda filarmónica Os Orfeus – garantindo o sucesso das performances. Recorria a esse método noutro conjunto que integrava, Os Relaxados²⁶, que executava música instrumental de dança, como *fox-trot*, *swing*, tangos, valsas, e, ocasionalmente, marchas (entrevista a João Aguiar, 2017-09-05).

“música tradicional” para definir um conjunto de práticas, categorias e estilos musicais associados a contextos rurais, enraizada em grupos ou comunidades que as consideram suas, transmitida oralmente ou recorrendo a notação musical, criada colectivamente e entendida como autêntica, arcaica e representativa da essência da nação - seguindo o panorama internacional e as linhas do International Council for Traditional Music (ICTM) – organização académica não-governamental, fundada em 1947 com o nome International Folk Music Council, tendo mudado para a nomenclatura actual em 1981, com o propósito de clarificar o campo de estudo e conceitos, em particular, distinguir “folk” de “traditional music”. Até então, eram utilizados uma multiplicidade de termos, tais como “música popular”, “canção popular”, “folclore”, “música folclórica” ou “música regional” (S. E.-S. Castelo-Branco 1991, 2010). Alguns traços distintivos da música tradicional incluem predominância de géneros vocais e estróficos, repertórios instrumentais associados a função ritual, repertórios instrumentais para acompanhar dança, recurso a melodias de canções na música instrumental, predominância da quadra, utilização da mesma melodia com textos diferentes, valorização da criatividade no canto ao desafio, repertório vocal homofónico ou harmonia simples, preferência pela cadência perfeita (o “solidó”), métrica binária, ternária, quaternária ou livre (S. E.-S. Castelo-Branco 2010).

²⁶ Para mais informação sobre este conjunto, consulta a secção 3.2.2 “Grupo Típico Musical Os Relaxados”.

2.5 A CENTRALIDADE DA CASA DO POVO NA PRÁTICA MUSICAL

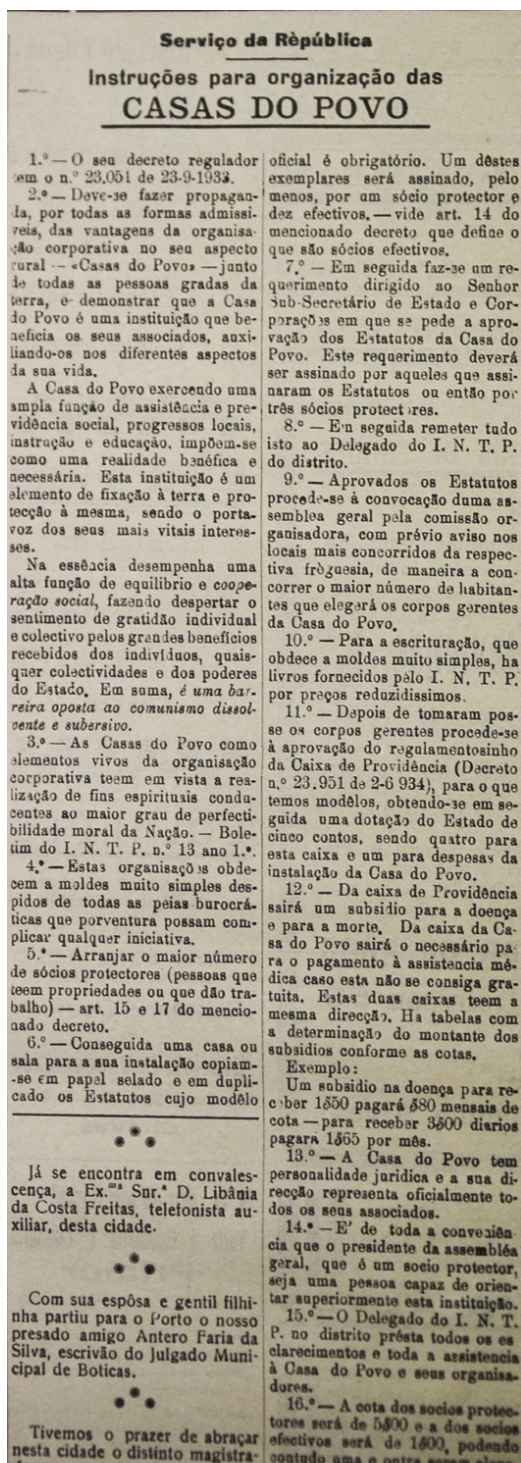


Figura 26: Instruções para organização das casas do povo. Era Nova, 1934-08-12. Biblioteca Municipal de Chaves

A Junta Central das Casas do Povo (JCCP) promovia a criação de “museus etnográficos”, grupos cívicos, ranchos folclóricos, cursos de economia familiar, artesanato, cuidados de saúde e práticas desportivas (Melo 2001).

A 12 de Agosto de 1934, foi publicado no jornal *Era Nova* as “instruções para organização das casas do povo”, onde surgia indicado o decreto regulador (nº 23051, de 23 de Setembro de 1933), as vantagens associadas – “progresso”, “instrução e educação”, “protecção” – e se assumia como “uma barreira oposta ao comunismo dissolvente e subversivo” (Figura 26).

A Casa do Povo de Vidago foi inaugurada a 30 de Outubro do mesmo ano, pelo Ministro das Corporações. Foi um evento de destaque, tendo contado com música, foguetório e ainda com a oferta de um televisor (J. O. Cruz 1970). A iniciativa impulsionada pelo padre Ângelo Raimundo Perez, que chegou a ocupar o cargo de Presidente da Assembleia Geral (Figura 27). A Casa do Povo de Vidago estava sediada inicialmente nos anexos do Grande Hotel, espaço que lhe foi cedido pela empresa Vidago Melgaço & Pedras Salgadas (Salvador 2004).

A Casa do Povo de Vidago destacava-se de outras da região por ter uma componente social de relevo na comunidade: distribuía a “sopa dos pobres”, era o local onde os idosos levantavam as suas pensões, servia de posto médico e promovia a higiene através de uma série de conferências médicas (Figura 28). Tal como com a questão do espaço, a acção social da Casa do Povo de Vidago contava com a colaboração da VM&PS, uma vez que era esta que patrocinava a “sopa dos pobres”, através da cedência de uma funcionária da empresa para cozinhar a refeição, serviço que era prestado diariamente, sendo que aos domingos o prato era melhorado (entrevista a Floripo Salvador e Júlio Silva, 2017-09-06).

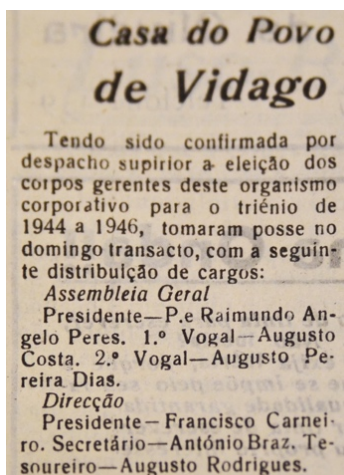


Figura 27: Resultado das eleições na Casa do Povo. *O Comércio de Chaves*. 1944-03-04. Biblioteca Municipal de Chaves

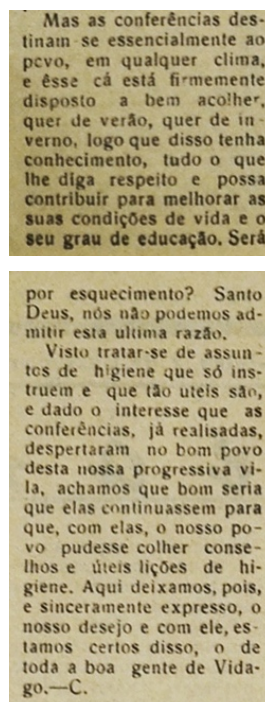
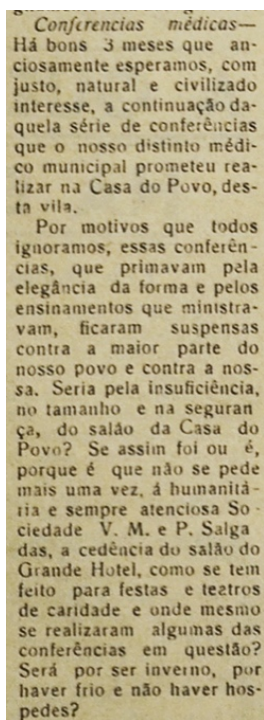
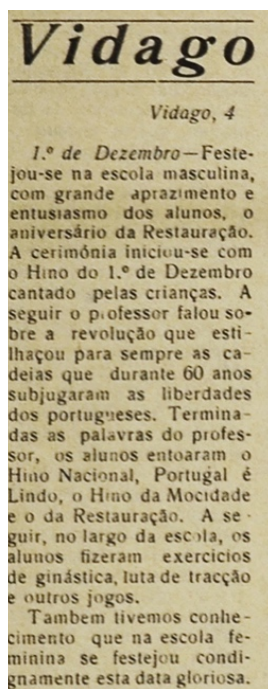


Figura 28: Atraso na continuação da série de conferências médicas na Casa do Povo. *O Comércio de Chaves*. 1939-12-07. Biblioteca Municipal de Chaves

Francisco Carneiro, que durante vinte e cinco anos permanecera como Presidente da Direcção da Casa do Povo, empenhou-se para que esta tivesse instalações próprias (Salvador 2004). Alcançou o seu intento a 30 de Outubro de 1965, momento em que tinha deixado a direcção para António Rodrigues, tendo ocupado o cargo de Presidente da Assembleia Geral (Figura 29). Era aí que ensaiavam quer a banda filarmónica Os Orfeus, quer o Rancho Folclórico da Casa do Povo de Vidago.



Figura 29: Edifício da Casa do Povo. 2017-08-16. Fotografia da autora

2.5.1 BANDA FILARMÓNICA OS ORFEUS DE VIDAGO

A tradição das bandas filarmónicas em Portugal remete para o a transição do século XVIII para XIX: aquando do Tratado de Londres, em 1793, a divisão auxiliar portuguesa à campanha de Roussillon incluía um mestre director de música do exército; na partida para o Brasil, em Novembro de 1807, o rei D. João VI fez-se acompanhar da Banda da Brigada Real; no início do século XIX havia Fanfarras Regimentais, nos regimentos de infantaria, que incluíam inicialmente charamelas, mas depois passaram a ter também clarinetes, oboés, cornetas, clarins, trompas, fagotes, serpentões, pífaros e tambores. Por volta de 1900, as bandas tinham já um elevado número de músicos, que lhes permitia explorar diferentes repertórios. Na segunda década do século XIX, Stolzel e Bluhmel desenvolveram as válvulas nos instrumentos de metal, permitindo tocarem de forma cromática (Brito 2006).

Os Orfeus nascem a 1 de Janeiro de 1950, por acção de Joaquim Aguiar e alguns elementos da Tuna. O padre da paróquia, Adolfo Magalhães, terá sido o inspirador do nome da banda musical. Já em 1948 tinha contribuído para a actividade musical, tendo elaborado a letra da *Marcha de Vidago*, musicada pelo mastro Carlos Emídio Pereira (J. O. Cruz 1970; Salvador 2004). Em entrevistas, Floripo Salvador e Júlio Silva descreviam-no como “o padre mais culto que teve esta terra”.

A relação com a Casa do Povo não se cingia à utilização do espaço para ensaios: os instrumentos de banda eram propriedade da Casa do Povo, e para poder integrar os grupos musicais e tocar era necessário estar-se associado à Casa do Povo. De acordo com João Aguiar, que integrou a banda desde a sua fundação, face a uma demora na inscrição enquanto sócio da Casa do Povo de Vidago, o músico era “avisado” e regularizava a situação ou saía da banda filarmónica. No entanto, apenas a inscrição na Casa do Povo não era suficiente para manter os interessados em tocar na banda, podendo ser dispensados por falta de competências artísticas. Quanto aos instrumentos, violinos e guitarras pertenciam ao próprio instrumentista, mas essa possibilidade estava vedada a quem não pudesse dar-se ao luxo de adquirir o seu próprio instrumento. Os sopros, embora pertencessem à Casa do Povo, são anteriores à mesma: uns tinham sido herdados da Tuna, outros adquiridos pelo maestro José Rodrigues, para os agrupamentos que dinamizava²⁷. Havia um conjunto de espectáculos ao longo do ano que eram organizados com fim a reunir fundos através das cotas dos sócios e outras doações, dos quais se destacava a arruada de 1 de Janeiro, onde se desejava as boas festas aos sócios e se aproveitava para relembrar que era altura de contribuir. João Aguiar e Rui Queirós destacaram a relevância dessas doações de ano novo, uma vez que o valor das cotas era relativamente baixo.

²⁷ Para mais informação sobre os moldes como os instrumentos musicais chegavam a Vidago, conferir o subcapítulo 3.6 “Redes de contracto com as indústrias da música”.

As partituras, assim como os instrumentos, estavam guardadas na Casa do Povo²⁸. Como foi já referido, o repertório era constituído por arranjos das melodias das músicas em voga na rádio Emissora Nacional, que o regedor Joaquim Aguiar apontava de ouvido. No entanto, contava igualmente com obras compostas ou transcritas pelos seus ascendentes, preservadas num espólio familiar. A valsa concertante para flautim em Sib M, *Canto do Roxinol*, foi composta por Mário de Aguiar em 1923 (Figura 30). Nos primeiros três compassos, em quaternário simples, a banda prepara a entrada do flautim, que executa uma introdução virtuosa de dez compassos, culminando com transição para a valsa. A forma assenta em repetições de blocos, permitindo que a performance da obra dure cerca de seis minutos. O mesmo uso da repetição se verificava no arranjo elaborado em 1925 por Aires Aguiar de *O Cerêjinha* da autoria de José da S. Domingues (Figura 32), e no arranjo de *Cruzeiro do Sul* de Thomaz del Negro (Figura 31). O facto de estas peças serem integradas no repertório da banda filarmónica é um indicador de que apesar da mudança dos repertórios ao longo do tempo, existia também continuidade. Este aspecto ilustra a confluência de diferentes estilos e géneros musicais²⁹ no repertório de alguns agrupamentos.

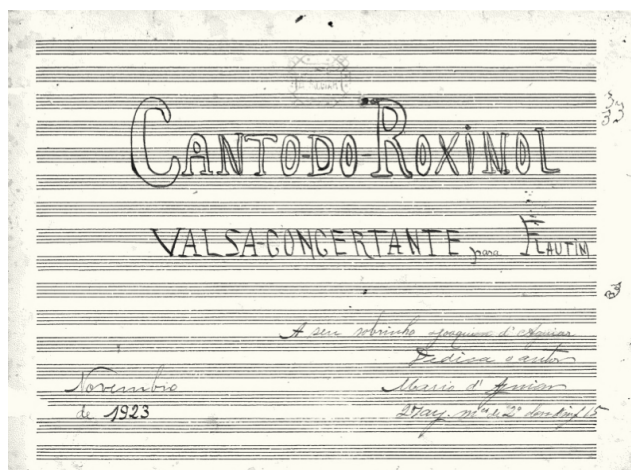


Figura 30: *Canto do Rouxinol*. 1923-11. Partitura cedida por João Aguiar



Figura 32: *O Cerêjinha*. Composição de José da S.ª Domingues. Arranjo de Aires Aguiar. 1925-03-05. Partitura cedida por João Aguiar



Figura 31: *Cruzeiro do Sul*. Composição de Thomaz del Negro. s.d. Partitura cedida por João Aguiar

²⁸ Como foi referido em “Metodologia”, as partituras que estavam arquivadas na Casa do Povo foram queimadas. Assim sendo, as obras a que sobreviveram foram as que estavam na casa dos músicos. No entanto trata-se de casos pontuais, pois o espaço de ensaio era a Casa do Povo, e não eram comum os membros da banda levarem partituras e instrumentos para ensaiar.

²⁹ Cf. EMPX para a conceptualização destes termos.

Na banda Os Orfeus todos os músicos sabiam ler notação em partitura. Nos concertos levavam a pauta, embora fosse comum que os músicos já tivessem as peças memorizadas – podendo aproveitar para gozar melhor da experiência de performance e sociabilizar: “Nem para ela [a partitura] olhavam... Alguns olhavam era para as raparigas enquanto estavam a tocar. A partitura tinha que estar lá!” (entrevista a Rui Queirós, 2017-08-19). Deslocavam-se numa camionete da banda, devidamente identificada (Figura 33), tocando em festas de aldeia e percorrendo os diferentes estabelecimentos hoteleiros: Hotel Avenida, Grande Hotel, Hotel do Parque, Hotel do Golfe, Pensão Cardoso, Pensão Santos. Aí faziam os bailaricos de verão, que, segundo João Aguiar, eram os espectáculos melhor remunerados. Actuava a contrato, dos quais estava encarregue o regente. Essa documentação, tal como as partituras, estava arquivada na Casa do Povo (entrevista a João Aguiar, Rui Queirós, Floripo Salvador e Júlio Silva, 2017-08-19).



Figura 33: Alguns membros da banda Os Orfeus em frente à camionete. S. d.
Fotografia cedida pelo colecionador Júlio Silva.

Fizeram parte da banda Abílio Delgado Alves, Adérito Alves, Adolfo dos Santos, António Albino Nelson, António Canelas, António Carvalho Seixas, António “Malhõa” Dias Simões, António “Tó Pópulo” Oliveira, António “Chino” Silva, Armindo “Arrebita” da Silva, Augusto Magalhães, Augusto “Serrocha” Sousa, Cândido Canelas, Dinis Rebelo, Domingos “Minguinhos” Prazeres, Emiliano Monteiro, Euclides Ferreira, Fernando Gonçalves Cadete, Helder Aguiar, Horácio Ferreira, Ilídio Batista, Ilídio Fontoura Covas, Joaquim Parada, João Aguiar, João “da Vitorina” Machado, João Francisco Vieira, João Graça, José Nelson, José Simões Pinto, Júlio “Toninho do Luciano” Silvestre, Justino Machado, Laurindo, Manuel “Isca” Braz, Manuel “da Carpinteira” Magalhães, Mário “do Pontido” Freitas Nóbrega, Modesto “Mocho”, Orlando Pontes (Salvador 2004). Os instrumentos eram flautim, flauta, clarinete, requinta, fliscorne, saxofone soprano, sax alto, sax tenor, sax barítono, cornetim, trompete, trompa, trombone, contrabaixo, pratos, caixa e bombo.

Os Orfeus mantiveram a sua actividade até 1978-79. A existência da banda filarmónica foi fulcral para a dinâmica musical em Vidago, uma vez que era o único ensino de música disponível em Vidago, e funcionava como ponto de ligação entre os membros de diversos conjuntos musicais.

2.5.2 RANCHO FOLCLÓRICO

O movimento romântico, em Portugal, encantava-se com a natureza, pelo que a temática do mundo rural era recorrente em espectáculo teatrais, pintura, literatura e música erudita. Nessa valorização da ruralidade, no último quartel do século XIX, realizaram-se espectáculos de música e dança populares interpretados por camponeses (S. E.-S. Castelo-Branco e Branco 2003). Teófilo Braga e Francisco Adolfo Coelho dedicaram-se à compilação de cancioneros e romanceiros de tradição oral (Braga 1867; Coelho 1993). Em 1858, João António Ribas publicou um pequeno álbum com transcrições de música popular (Ribas 1858). Já no final do século, o compositor César das Neves e o poeta Gualdino de Campos publicaram três volumes para canto e piano de música popular rural e urbana (C. das Neves e Campos 1893, 1895, 1898). A partir do final da década de 1920, empresários, políticos e intelectuais organizavam marchas, desfiles, cortejos e paradas nas cidades, com destaque para as Marchas Populares em Lisboa, iniciadas em 1932. Jovens burgueses interessam-se pelos “usos e costumes” populares, numa “descida ao povo” rebelde contra a sua própria condição social (S. E.-S. Castelo-Branco e Branco 2003).

Esse interesse burguês pelo tradicional estende-se até ao século XX, com Armando Leça, Jaime Lopes Dias, Gonçalo Sampaio, Vergílio Pereira, Padre António Marvão, Michel Giacometti, Fernando Lopes-Graça, António Mourinho, José Alberto Sardinha (Leça 1922; Dias 1937; Sampaio 1940; V. Pereira 1950, 1959; V. Pereira e Bonito 1957; Marvão 1955; Giacometti e Lopes-Graça 1981; Mourinho 1984; Sardinha 2000). Em 1930, Cláudio Basto publica um estudo sobre o traje à vianesa que foi utilizado como modelo em bailes no contexto burguês de salão, em que jovens se mascaravam de camponeses (Basto 1939). O traje era parte da paródia, representando uma inversão momentânea da sociedade (S. E.-S. Castelo-Branco e Branco 2003). Essa prática elitista chegou a Vidago, através dos hóspedes do Palace Hotel (Figura 34):



Figura 34: Crianças hospedadas no Palace Hotel, mascaradas à rancho folclórico.
S. d. Fotografia cedida pelo colecionador Júlio Silva

“Rancho” designava “grupo relativamente grande de pessoas” e era um termo corrente no vocabulário agrícola e militar até meados do século XX. “Rancho folclórico”, no início do século XX, designa um grupo formalmente organizado de práticas performativas institucionalizadas, caracterizadas pelo anonimato na criação e execução das obras musicais, vestuário uniforme (e semelhante em todo o país) que camuflava hierarquias nas funções e responsabilidades, crença que esse formato representava autêntica e convincentemente o local (por mais que os reportórios possam ser comuns a diferentes regiões) e finalmente o recurso a texto, música e dança que simulavam um contexto totalmente diferente do da festividade em que surgem (remontando para o final do século XIX), numa deslocação espaço-cultural (Carvalho 1999). Eram representações que se queriam originárias do mundo rural, desaparecido ou em vias de desaparecimento (S. E.-S. Castelo-Branco, Neves, e Lima 2003).

O conceito foi introduzido em Viana do Castelo pelo etnógrafo e arqueólogo Abel Viana. Inserido num movimento nacionalista e influenciado pelo romantismo naturalista e regionalista, Abel Viana interessou-se pelo canto das lavadeiras e foliões que tocavam o bailarico nas tabernas, que transcrevia recorrendo aos conhecimentos que tinha adquirido graças à educação musical que recebera na juventude (Carvalho 1999). Se, por um lado, pretendia que a “verdade etnográfica não seja falseada”, por outro não se inibia de seleccionar para as suas “demonstrações coreográficas” apenas aquilo que considerava que “tem beleza ou oferece um mínimo aceitável de espectacularidade” ou de “aperfeiçoar” a técnica dos músicos (Carvalho 1999: 61). Assim sendo, embora o folclore seja considerado música tradicional, o seu passado histórico é questionável, podendo ser considerado um conjunto de “tradições inventadas”³⁰ (Hobsbawm 1983).

A expansão do folclore não partiu apenas de Viana do Castelo e do Minho, uma vez que já havia ranchos folclóricos anteriores a 1923 na zona centro, destacando-se Coimbra e Aveiro (S. E.-S. Castelo-Branco, Neves, e Lima 2003). Na primeira metade do século XX, padres, professores, médicos e pessoas de relevo local organizavam os espectáculos musicais e coreógrafos. Promoviam certas mudanças nas práticas performativas que se tornavam padrões comportamentais, revelando, por vezes, influências estrangeiras que recebiam através de viagens, livros ou contacto com estrangeiros em Portugal - para o qual contribuía o turismo e as políticas educativas e culturais (Carvalho 1999). John Blacking reflete o papel dos indivíduos nos processos de mudança, em que estes actuam e decidem sobre a apresentação política de comportamentos expressivos que posteriormente são

³⁰ Hobsbawm define “tradição inventada” como um conjunto de práticas geridas por regras tacticamente e globalmente aceites, com um ritual e normas de comportamento através da repetição. Quando possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico que funcione como legitimador da acção, criando-se uma antiguidade fictícia. As “tradições inventadas” resultam de um processo de formalização e ritualização, e mantêm-se pela imposição de repetição. O termo “tradição inventada” inclui as tradições inventadas, construídas e formalizadas, bem como as tradições que se foram criando num breve período de tempo e que se estabeleceram rapidamente (Hobsbawm e Ranger 1983).

entendidos como “típicos” ou “tradicionais”. Esses indivíduos nem sempre ficam registados na memória ou em fontes documentais. Assim sendo, a originalidade individual manifesta-se até nos círculos de música tradicional (Blacking 1977).

O folclorismo assenta num paradoxo: a essência ruralista do seu conteúdo cria-se, institucionaliza-se e reproduz-se a partir de um quadro urbano

Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco

Vozes do Povo, 2003

A partir do final da década de 1930, o folclore institucionaliza-se, com a FNAT, SNI e Casas do Povo a regularizarem a política e a estética das exposições públicas de tradição contemplando música, dança e traje. Em 1938, o concurso “A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal” valoriza a prática de folclore e oficializa o discurso ruralista e territorialista, com representação visual e sonora assente nos cantares, danças, vestes coloridas, etc. O traje adquiriu uma certa seriedade, enquanto símbolo da terra e da nação, evocando tradição, lugar, tempo passado, estatutos sociais e trabalho. Do concurso resultou um modelo de folclore assente em ideologia valorizadora do património rural, regulação, preponderância de eruditos locais, recolhas junto de idosos, criação de espaços sociais da prática de folclore e promoção do turismo (S. E.-S. Castelo-Branco e Branco 2003). O discurso político do Estado Novo recuperou ideias do romantismo português e fez do folclore um instrumento simbólico do ruralismo e do “país enquanto aldeia”, numa perspectiva optimista e autocelebratória que dava azo a desfiles, comemorações, exposições, uma promoção do País turística e ideologicamente (Santos 2008). Essa componente de atracção turística desencadeava conflitos éticos entre a escolha de uma performance “autêntica” e uma que despertasse maior interesse turístico. Em qualquer dos casos, tratava-se invariavelmente de performances ensaiadas para serem exibidas, sendo o estrado o espaço de performance (S. E.-S. Castelo-Branco e Branco 2003).

À institucionalização do folclore sucede a sua disseminação com a proliferação de ranchos folclóricos. O folclore também foi um aspecto relevante para a ocupação dos tempos livres e lazer de populações rurais. SNI, FNAT e Casas do Povo regulavam a prática folclórica promovendo determinados comportamentos expressivos em detrimento de outros. A repressão do movimento operário, com eliminação dos seus símbolos (bandeiras vermelhas, comemorações, marchas, petições, greves, convívios, debates políticos) deixou um vazio que foi preenchido com a imagética ruralizante e religiosa. Resistir e tentar manter as expressões culturais operárias de resistência política implicava a clandestinidade (*ibidem*). Fernando Lopes-Graça foi identificado como pessoa de interesse do aparelho de vigilância por tratar as suas recolhas e arranjos de música tradicional como militância cultural e resistência política. Em 1938, Alves Redol publica um livro, *Glória, uma aldeia do Ribatejo*, precursor do neo-realismo literário – que irá expor as rachas na pintura estado-novista (Redol 1938). Paradoxalmente, quer oposicionistas, quer situacionistas, como Joaquim Roque, que escreveu *Alentejo Cem por Cento*, concordavam com a necessidade de preservar as tradições rurais, ainda que discordassem no fim a dar-lhes (Roque 1940).

Na década de 1950 houve glorificação ideológica do folclore, uma tradição já então remetida para o passado, que resultou na proliferação dos ranchos folclóricos. Nesse contexto, realizou-se, em Braga no ano de 1956, o primeiro Congresso de Etnografia e Folclore, em que se estabeleceu o “folclore como a mais lídima expressão das fontes mais joviais e orgânicas da índole portuguesa”. A GNR poderia estar presente nos arraiais enquanto força disciplinadora, garantindo que se cumpria as regras normalizadoras dos usos e costumes do folclore organizado (Melo 2001). O folclore tornou-se um produto cultural, a partir do qual se integrava politicamente as populações rurais na nação, através de uma vertente performativa e uma vertente de património, onde se instituem tradições e se cristalizam componentes da cultura popular (S. E.-S. Castelo-Branco e Branco 2003).

A relação entre cultura popular e folclorização caracteriza-se pela ambiguidade. De um modo geral parecem ser os grupos dominantes na sociedade que, de início, seleccionaram e subterram manifestações da cultura popular a processos de folclorização, entende-se, a sua “domesticação”, segundo as normas aceites pelos grupos dominantes na sociedade. Estes consistem em submeter essas práticas (canto, jogos, danças, as lides de animais) a uma metamorfose. Resultam expressões culturais transformadas, cuja promoção se faz num quadro social diferente do de origem.

As exibições folclóricas tendem a apresentar um quadro atemporal. Esta paragem no tempo aponta para o período da viragem do século XIX para o XX. Há uma justificação técnica e outras ideológicas. Quanto à primeira, resulta da fonte de recolha prevista no concurso das aldeias. Ao tomar por referência as pessoas idosas, estas relatam aquilo que reportava à sua juventude, ou seja, à última década de oitocentos. Por outro lado, o recuo histórico àquele período permitia traçar um quadro ideologicamente conveniente ao regime, na medida em que reconstruía o tempo anterior àquilo que o regime queria apagar da mente das pessoas: a republicação do país e as consequentes transformações políticas

Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco

Vozes do Povo, 2003

Tratava-se duma “dinâmica de gente comum das aldeias”, em que uns ranchos folclóricos apadrinhavam outros, mobilizando relações familiares nesse processo. As práticas corporais, responsáveis por “guardar tradições em memória”, com essa vertente de exibição, eram transmitidas através da imitação, aprendizagem e invenção. No século XX, o povo camponês e rural fazia através do canto a delimitação do seu espaço político, enquanto que a burguesia o fez através do discurso falado (S. E.-S. Castelo-Branco e Branco 2003). A performance folclórica construía a identidade local, pelo que os seus intérpretes incorporavam o papel de construtores de localidade. Os elementos do rancho valorizavam a “convivência”, considerando-a, por um lado, essencial para o bom funcionamento do grupo, e por outro, um factor que favorece a permanência no rancho (Holton 2003). Era usual os membros estarem unidos por laços familiares que garantiam a continuidade do grupo e equilíbrio no recrutamento dos dois sexos, permitindo a transmissão às gerações mais novas da preservação e divulgação da música tradicional, bem como reforçar relações de sociabilidade, com convívio e ocupação dos tempos livres (S. E.-S. Castelo-Branco, Neves, e Lima 2003).

Esse aspecto da sociabilidade reforçada por relações de parentesco era visível nos dois ranchos folclóricos que existiram em Vidago, ambos formados por Virgelina dos Anjos Pereira. Eram o Rancho Folclórico da Casa do Povo de Vidago e o Rancho Folclórico de Vidago (1949), que não coexistiram, passando-se da extinção do primeiro para a criação do segundo.

Eu sei que ela está na origem dos dois [ranchos folclóricos]. [...] A minha avó era uma mulher extraordinária, porquê não havia nada que lhe metesse medo! [...] Em casa dela, então no Verão, aquilo era uma maravilha! A casa da minha avó [...] tinha um quintal espectacular! E toas as semanas havia festa na casa da minha avó! Aos fins-de-semana à noite, aos sábados, juntavam-se lá, portanto, um grupo de amigos com violas, concertinas, acordeões, [...] e comes e bebes até às tantas! [...] Eu por acaso tinha [no rancho] o meu pai, os meus dois tios paternos, um tio materno [...].

Augusto Oliveira

Entrevista realizada a 2019-03-04

Fizeram parte do Rancho Folclórico da Casa do Povo de Vidago Armindo Santos, José de Oliveira, Manuel Almeida, João Machado, Augusto Oliveira, Domingos César, Armando, Joaquim “Soqueiro”, António Teixeira, Álvaro Alves, Armando Mesquita, António Morais, Rocha, Armindo Santos, Maria Odete, Maria Leonor, Ana Rodrigues, Albertina da Silva, Virgelina Pereira “Pópula”³¹, Zulmira Oliveira e Ernesto Oliveira “Pópulo” (Figura 35, por ordem da esquerda para a direita, de cima para baixo).



Figura 35: Rancho Folclórico da Casa do Povo de Vidago em frente a Igreja. Final da década de 1940. Fotografia cedida pelo colecionador Júlio Silva

³¹ José Figueiredo tinha a alcunha de “Pópulo”, pelo que a sua esposa, Virgelina Pereira, ganhou igualmente a alcunha, numa versão feminina. O mesmo se passou com a sua descendência.



Figura 36: Rancho Folclórico da Casa do Povo de Vidago no hotel Vidago Palace. Década de 1950.



Figura 37: Rancho Folclórico da Casa do Povo de Vidago em frente à Igreja de N^a S^a da Conceição. Final da década de 1950.

Fotografia cedida pelo coleccionador Júlio Silva

Isto é o Rancho Folclórico. Tudo isto era pertença da Casa do Povo, tinham que ser todos ligados à Casa do Povo, senão não podia funcionar. A direcção estipulava. Não tinha que se pagar nada, tinha-se que fazer parte, estar ligado. Quando a Casa do Povo precisasse dum serviço mandava, tinha o poder todo e um gajo não podia dizer que não.

João Aguiar

Entrevista realizada a 2017-08-19

A instrumentação do rancho folclórico incluía violas, violinos, bombos, pratos, ferrinhos, caixas, pandeiretas e concertinas (Figuras 36 e 37). Os membros estavam divididos em grupos: os que dançavam, os que tocavam, e as mulheres que cantavam – as “cantadeiras”. Havia a percepção local de que o rancho tratava de um grupo musical mais informal, com baixa formação musical, onde vários membros não tocavam nenhum instrumento, e aqueles que tocavam tinham um conhecimento considerado básico pelos músicos dos restantes agrupamentos musicais – que terão contribuído para essa visão do rancho folclórico.

A desertificação do interior devido à emigração, a partir da década de 1960, conduziu à supressão de certas festas e à recalendarização de outras, de modo a que coincidissem com o período de férias de verão, altura em que regressavam os emigrantes – aspecto que em Vidago já estava acautelado desde 1920, provavelmente pela exploração turística estar enraizada na vila desde a criação do Grande Hotel, em 1871. Também começaram a abarcar outras categorias musicais para além da música tradicional, destacando-se música ligeira, pop-rock e música popular, com vista a apelar a um público mais diversificado: emigrantes, turistas estrangeiros e nacionais urbanos, jovens. Os programas incluíam grupos formalmente organizados (bandas filarmónicas, ranchos folclóricos, conjuntos de baile) e músicos profissionais (acordeonistas, organistas, cantores) e ainda grupos musicais informais (Castelo-Branco, 2010). Hoje em dia, no Verão, programas de animação ao ar livre em zonas de afluência turística e/ou de emigrantes em férias incluem espectáculos folclóricos. Grupos folclóricos actuam também em festas, festivais, concursos, encontros, hotéis e restaurantes – que constituem o seu circuito de exposições, onde encenam a alegria e o colorido da vida rural (*idem*).

3 RELAÇÕES ENTRE A VM&PS, A ACTIVIDADE HOTELEIRA E A PRÁTICA MUSICAL EM VIDAGO

O termalismo era o principal desencadeador de dinamismo económico em Vidago, quer ao nível do comércio, quer ao nível industrial – ainda que este último fosse menos significativo, estando limitado à fábrica de engarrafamento de água termal (M. J. Pereira 1971). Do mesmo modo, era também graças ao turismo termal que algumas inovações chegavam a Vidago mais rapidamente que a outras localidades vizinhas: linha de comboio³² (1910), abastecimento de água (22 de Maio de 1955, inaugurada pelo Ministro do Interior, Trigo de Negreiros), telégrafo, luz eléctrica (M. J. Pereira 1971; S. M. R. Pereira 2014).

Em Portugal, as águas termais eram na altura, como ainda hoje, um bem público e, como tal, deveriam promover as comunidades locais e estar ao serviço do seu desenvolvimento. Assim sendo, a sua exploração por privados era feita através de concessões, acordadas com as câmaras municipais que exigiam cláusulas contractuais que garantissem os direitos de uso a desfavorecidos (Lapa et al. 2002). A Empresa das Águas de Vidago, fundada em 1870 por António Nogueira, Augusto César de Fonseca e Miguel Augusto de Carvalho, dominava a exploração termal na Ribeira de Oura, ao ser concessionária nas freguesias de Arcossó, Vidago (Figura 38), Vila Verde e Sabroso (S. M. R. Pereira 2014). Para a obtenção dessas concessões, terá sido favorável à Empresa das Águas de Vidago, a presença de figuras relevantes no panorama político do país, como António Teixeira de Sousa, último Presidente do Conselho de Ministros da monarquia constitucional e entusiasta do termalismo.



Figura 38: Postal colorido "Enchimento na fonte de Vidago nº 2". Cerca de 1910. BNP.

³² A linha de comboio foi construída de modo a estar pronto pela inauguração do Palace Hotel, em 1910. Na mesma altura foi concluída a Avenida Teixeira de Sousa, que estabelecia uma linha recta entre a estação de Vidago e o hotel (S. M. R. Pereira 2014).



Figura 39: Postal “A mais rica das aguas alcalinas”. Cerca de 1920. BNP.

Ao longo dos anos procurou aumentar a sua abrangência, adquirindo fontes em Pedras Salgadas – em 1920, adoptando o nome de Vidago & Pedras Salgadas – e em Melgaço – em 1924, passando a denominar-se Vidago, Melgaço & Pedras Salgadas. Na década de 1930, a Empresa das águas de Vidago adquire a Companhia Portuguesa das Águas Salus, acrescentando a fonte Salus (Figura 39) ao seu domínio (*idem*).

Ao longo da primeira metade do século XX a VM&PS foi materializando o carater dominador na região do Alto Tâmega, pois foi registando todas as nascentes que iam sendo descobertas na região em seu nome, condicionando o aparecimento de interessados na sua exploração. Mesmo que não tivesse a necessidade de explorá-las, não as dando como abandonadas, pagando o respetivo imposto fixo ao Estado, manteve a sua posse e legitimou a concessão em seu nome. Inviabilizando o interesse de outros na exploração das águas minerais naturais e a concorrência que daí adviria. Encontravam-se nestas condições por volta de 1940 as nascentes de Vila Verde, Oura, Fonte Maria e Areal.

Sérgio Manuel R. Pereira

«Vidago: de aldeia rural à vila termal (1908-1968)», 2014

A mesma empresa detinha os dois estabelecimentos hoteleiros vidaguenses de maior renome a nível nacional: o Grande Hotel³³ e o Palace Hotel, inaugurados em 1874 e 1910, respectivamente, que investiam na contratação de músicos para actuar durante o período termal. Como a VM&PS empregava parte da população, certos músicos amadores vidaguenses acumularam um trabalho enquanto funcionários dos hotéis, da fábrica ou das termas, com a prática musical.

³³ O Grande Hotel era uma referência hoteleira da elite portuguesa desde os seus primeiros anos, por ter sido recebido o monarca D. Luís entre 1875 e 1877 (S. M. R. Pereira 2014).

3.1 PROPAGANDA DA EMPRESA DAS ÁGUAS EM JORNAIS, CARTAZES E ARTIGOS DE UTILIDADES

Devido à actividade hoteleira e industrial, começaram a circular bens de consumo relacionados com essas actividades. Os objectos de design adquiriram valores, ideais de estilo de vida, incorporaram desejos e ambições, com os processos de massificação das imagens publicitárias, a institucionalização da actividade do design como profissão, globalização, expansão da cultura popular. Tornaram-se menos “objectos” e mais imagens fetichizadas de outras realidades (Quintas 2014).

Associados à criação de um objecto gráfico está uma multiplicidade de perspectivas: a do cliente (quem quer), a do artista (quem cria) e a do público (quem vê) – cada qual com os seus interesses, preconceitos, sensibilidades, gostos e personalidades. Paradoxalmente, quanto mais “neutro” um objecto gráfico aparentar ser, melhor incorporou a ideologia estética e convenção dominante. Esse aspecto é instrumentalizado quer pelo aparelhos de poder quer pelos processos de “resistência”, pelo que se torna relevante analisar de que modo a ideologia transparece no estilo e na forma – além do mais óbvio, a mensagem a divulgar. Além da ideologia, os objectos gráficos são condicionados por factores económicos, tecnológicos, industriais e políticos (*idem*).

No Arquivo Municipal do Porto estão disponíveis para consulta online alguns trabalhos gráficos encomendados pela VM&PS à Empresa do Bolhão (Porto), nas décadas de 1940 e 1950, elaborados pelo caricaturista, maquetista e litógrafo António Cruz Caldas³⁴. Além de demonstrarem o interesse por parte da VM&PS em investir em publicidade para divulgar a estância termal, os objectos gráficos – numa variedade de formatos que incluía cartazes, calendários, leques, entre outros – revelam o estilo de vida luxuoso que a empresa vidaguense queria manter associado às estadias nos espaços hoteleiros que detinha, e ao consumo das águas gaseificadas.

O Palace Hotel era o hotel mais luxuoso de Vidago, e era propriedade da VM&PS – daí o interesse da empresa em que surgisse recorrentemente nos trabalhos gráficos que encomendava, na expectativa que seja visto por potenciais hóspedes, podendo surgir representado pelo edifício do hotel, pelo campo de golfe, ou pelos bailes. Outro elemento gráfico dominante era a garrafa, que remetia para a outra fonte de rendimento da VM&PS: a venda de água termal engarrafada, disponível em farmácias por todo o país (Figura 40, 41 e 42). O uso sistemático da cor verde reforçava a estética naturalista (pintando bosques e jardins) e remetia ainda para a tonalidade da garrafa de água termal.

³⁴ António Cruz Caldas seria o que hoje em dia é denominado como “designer gráfico”. Embora esse conceito tivesse começado a ser utilizado regularmente após a Segunda Guerra Mundial, em Portugal tal só ocorreu por volta das décadas de 1950 e 1960 – altura em que a profissão foi alvo de reflexões teóricas, metodológicas e pedagógicas. Até então, para além dos termos referidos, utilizava-se ainda o termo “artista gráfico” (Quintas 2014).



Figura 40: Cartaz "Espalharei por toda a parte". Década de 1920. BNP.



Figura 41: Cartaz "Afamadas águas alcalinas". 1953. BNP.



Figura 42: Cartaz "Gasosas naturais". 1950. BNP.

O cartaz "Vidago: notáveis águas alcalinas" (Figura 43) e o calendário de parede "Águas de Vidago: gasosas naturais" (Figura 44) seguem a mesma estrutura: 1) ao centro uma imagem alusiva a um espaço do Palace Hotel, 2) por baixo um slogan, 3) em primeiro plano, no canto inferior esquerdo, uma garrafa de água termal.



Figura 43: Cartaz publicitário alusivo às águas de Vidago da autoria de António Cruz Caldas. 1946-06. Arquivo Municipal do Porto.

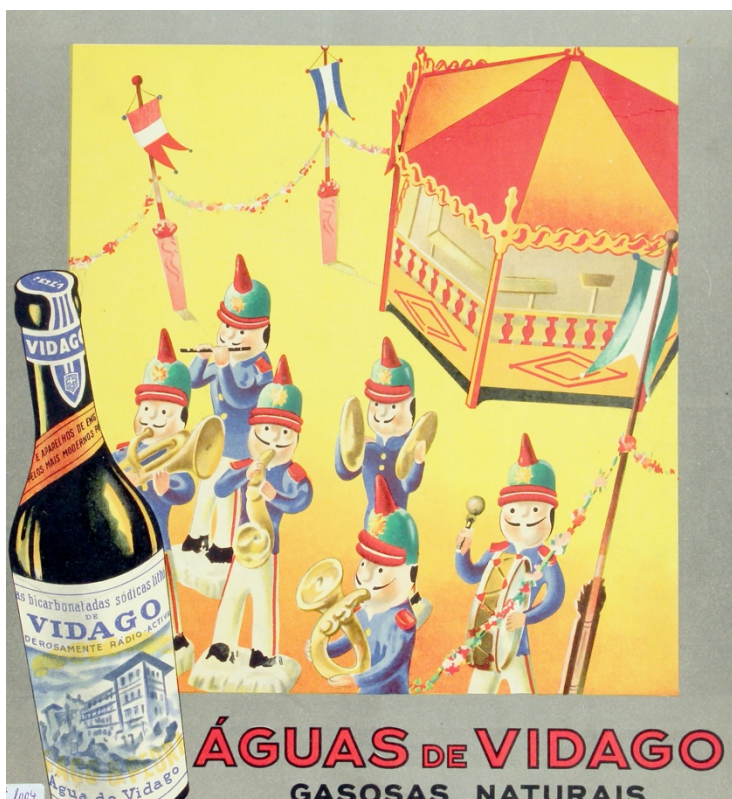


Figura 44: Publicidade às águas de Vidago, para calendário de parede da empresa Melgaço Vidago & Pedras Salgadas, com banda filarmónica e um coreto, da autoria de António Cruz Caldas. Década de 1940. Arquivo Municipal do Porto.

3.2 GRUPOS MUSICAIS

Estas bandas todas [...] visam somente o entretenimento dos aquistas, que é ocupar as noites a seguir ao jantar. [...] As pessoas vêem o turismo termal e a música como uma fonte de riqueza, vêem que podem ganhar algumas coroas, portanto formam uns conjuntitos [...].

Júlio Silva

Entrevista realizada a 2017-08-18

A criação de grupos musicais neste período em Vidago teve por base três factores: a procura de músicos por parte dos hotéis, a existência de talentos em famílias onde se praticava música como modo de ocupação dos tempos livres, e finalmente à necessidade dos vidaguenses de angariar rendimentos extra que combatessem a pobreza em que se vivia.³⁵ A característica diferenciadora destes agrupamentos para as práticas autóctones era que estas últimas, com excepção da música de matriz religiosa, não tinham como propósito a performance para uma audiência.

Os repertórios que caracterizavam conjuntos musicais eram diversificados, contemplando uma variedade de estilos musicais entre a “música erudita”, “música ligeira” e “música popular” (Moreira, Cidra, e Castelo-Branco 2010; S. E.-S. Castelo-Branco e Cidra 2010). Eram desenvolvidos com inspiração na rádio (sobretudo a Emissora Nacional) e nos fonogramas que circulavam através da feira ou levados pelos aquistas vindos do Porto e de Lisboa. Posteriormente, o desenvolvimento tecnológico do rádio-gravador permitiu registar em cassette os conteúdos difundidos pela rádio. Isto facilitava o processo de anotação das melodias, porque permitia ouvir e “rebobinar”. Durante o período do Estado Novo, a actividade musical por parte destes conjuntos musicais manteve-se constante, na medida em que a desmobilização de um conjunto era ultrapassada pela formação de um novo agrupamento ou pela renovação de conjuntos já existentes. Esta dinâmica permaneceu estável, apesar da mobilização de vários jovens para a guerra colonial logo a partir de 1961.³⁶

Ao longo das próximas secções serão descritos alguns dos conjuntos musicais mais activos na vila durante o período em análise. Não foram contemplados músicos que estavam de passagem, uma vez que não se conseguiu reunir informação sobre os mesmos. A escassez de documentação que aborde em detalhe as práticas musicais em Vidago fez com que este subcapítulo seja baseado essencialmente em entrevistas, pontualmente enriquecido com artigos dos jornais municipais flavienses.

³⁵ A população em Vidago era maioritariamente pobre. Segundo diversos depoimentos recolhidos para a elaboração deste estudo, os salários não eram suficientes “para comprar sapatos” e durante o inverno os sectores da população com menores rendimentos enfrentavam frequentemente problemas de subalimentação. Neste contexto a música era um modo legítimo de auxiliar a contornar este destino de miséria, o que explica a mobilização dos talentos dos músicos amadores – chegando alguns a profissionalizarem-se para poderem actuar legalmente, acumulando um trabalho musical sazonal com um emprego anual.

³⁶ Este aspecto foi particularmente notório no conjunto Os Plumas, que passou por diversas renovações. Houve músicos que regressaram em 1965, portanto foram incorporados logo em 1961-1962.

3.2.1 TUNA UNIÃO VIDAGUESE

A Tuna União Vidaguense – referida abreviadamente como “A Tuna” – era composta por Domingos “Mata-a-Pita” Gonçalves (violinista), António Rodrigues “Catalão”, José Nelson (saxofonista), António Prazeres (flautista), António Braz, Joaquim Gonçalves (violinista), Joaquim Aguiar (maestro e violinista), Francisco Carneiro (guitarrista), Alberto Sousa (guitarrista), João Gonçalves (guitarrista), Salustiano Portelinha (contrabaixista). De acordo com Maria Priscila, filha de Domingos Gonçalves, e sobrinha de João Gonçalves, a Tuna foi fundada no final da década de 1920.

O meu pai foi ensinado pelo meu avô, que sabia tocar violoncelo, viola. [...] O primo Acácio [...] era primo direito da minha avó (mãe da minha mãe), e primo direito também do meu sogro – porque nós também somos primos em segundo grau, eu e o meu marido. [...] O meu avô ensinou os filhos, motivou muita gente cá em Vidago. Daí houve vários conjuntos. O primeiro foi a Tuna, chamava-se a Tuna, e eles tocavam, como me recordo, eles tocavam Schubert, Mozart, tocavam esses todos... Por música, não era de ouvido, tocavam mesmo! [...]
Há um pormenor que não sei se é importante eu dizer, é que na casa dos meus avós [...] era uma casa de muita gente e de muita alegria, eram todos muito alegres porque os meus avós tinham treze filhos, e tinham uma [...] grande casa de agricultura, sempre muito pessoal a trabalhar, e o meu avô padre [...] conheceu a minha avó no funeral, já não exerceu a profissão [...] Na casa havia rádio, que havia poucos, [...] contratavam, que havia aqui na zona, pessoas que tocavam muito bem acordeão e música, e o meu avô contratava isso. Inclusive, a Banda de Loivos, sempre que saísse para algum lugar, para as festas, iam a Oura para descer a casa do Sr. Antoninho, que era o meu avô, o senhor António Lagoa, para tocar para ele. Ele dava de comer à música que ele adorava música. [...] Comiam, bebiam, porque o que eles queriam era festa!

Maria Priscila Gonçalves
Entrevista realizada a 2019-03-02

No espaço de quatro anos faleceram dois elementos, o que afectou os seus familiares e amigos que integravam a Tuna, e conduziu ao cessar de actividade em 1954. Os sopros de madeira deste conjunto ficaram na Casa do Povo, tendo sido posteriormente utilizados pela banda filarmónica Os Orfeus. Embora a Tuna não fosse tão influenciada pelo turismo como os restantes conjuntos, ainda assim actuava em espaços hoteleiros. A Tuna terá sido responsável pela viragem de uma prática musical de ocupação dos tempos livres, para uma actividade focada na performance em estabelecimentos turísticos, permitindo a criação de economia suplementar.

Eles davam os espectáculos, que eram ligados ao turismo [...]. O que acontece é que entretanto o meu pai morreu, houve um irmão dele, que também pertencia à Tuna, três irmãos que tocavam na Tuna, do meu pai, [...] e depois amigos cá de Vidago. Então o meu tio morre num acidente [...]. Passados quatro anos, o meu pai ficou cheio de desgosto e morre também. A Tuna desfez-se [...]. Mas eles motivaram. É que houve uma Banda, eles motivaram para a existência da Banda, um rancho folclórico [...].

Maria Priscila Gonçalves
Entrevista realizada a 2019-03-02

3.2.2 GRUPO TÍPICO MUSICAL OS RELAXADOS

Formado no final da década de 1940, contava com José Rodrigues “Carriço” no trompete, António Teixeira Rodrigues no trombone de varas, Augusto Araújo no trombone de varas, João Aguiar no *jazz band*³⁷, Gilberto Gonçalves e António Dias. O grupo era referido no jornal flaviense *Ecos de Chaves* enquanto uma das instituições de Vidago, descrito como um “grupo músico-coral” com “notável conjunto de instrumentistas e coristas, com variado programa de música polifónica e ligeira” (Figura 45 e Figura 46). O repertório incidia maioritariamente sobre música de dança, como *fox-trot*, *swing*, tangos, valsas, e, ocasionalmente, marchas (entrevista a João Aguiar, 2017-09-05). No jornal *Ecos de Chaves* (1949-01-09) era possível encontrar referências a repertórios interpretados nos eventos musicais da pensão termas, com particular destaque para as composições *Csárdas*, de Vittorio Monti³⁸, e *Rapsódia de Fados*, de Cesar Magliano³⁹.

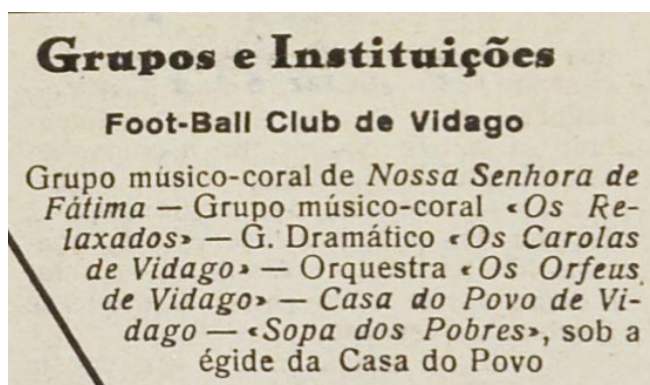


Figura 45: "Grupos e Instituições". *Ecos de Chaves*. 1949-03-20. Biblioteca Municipal de Chaves

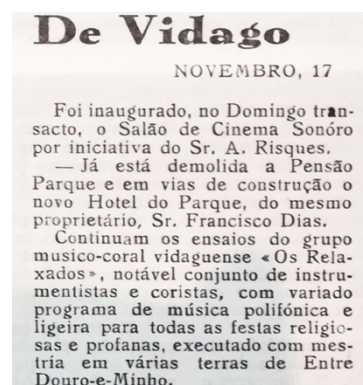


Figura 46: Ensaios de Os Relaxados. *Ecos de Chaves*, 1948-11-21. Biblioteca Municipal de Caves

Para além dos hotéis, este agrupamento actuava em “festas religiosas e profanas” nas “várias terras de Entre-Douro-e-Minho”, onde faziam inclusivamente espectáculos de beneficência, divulgados no jornal *Ecos de Chaves*. Além disso, o facto de ser possível encontrar várias referências a este agrupamento musical nos periódicos municipais, talvez ateste a importância deste agrupamento nos eventos de sociabilidade local, ou, numa outra perspectiva, esse dado revele apenas a ligação de proximidade entre os membros do agrupamento e o correspondente local do jornal, Acácio Costa, que revelava assim preferências pessoais nas suas crónicas sobre a vida local (frequentemente parciais e romantizadas, ainda que manifestando um propósito noticioso).

³⁷ Em Portugal, entre as décadas de 1930 e 1970, “jazz” era um termo polissémico, podendo referir-se a “música sincopada”, “música de dança”, “música moderna”, “música moderna”, “baile” ou “bateria”. “Jazz band”, por sua vez, poderia significar o conjunto que se dedicava a esse género musical – no sentido amplo do conceito – ou a bateria (Roxo e Castelo-Branco 2016). Neste caso, no discurso corrente, João Aguiar vai oscilando entre *jazz band* ou “pancadaria” para designar “bateria”.

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=IPYHy8k9Z34>

³⁹ Cf. subcapítulo 4.6 “Pensão Termas”.

3.2.3 ORQUESTRA RAGERA

A Orquestra Ragera surgiu posteriormente à existência do Grupo Típico Musical Os Relaxados, se bem que também se verifique a probabilidade de ambas as formações musicais terem coexistido. Incluía no seu elenco alguns elementos desse grupo, sendo constituída pelo maestro José Rodrigues, Augusto Araújo, Armindo Santos, Ernesto “Pópulo” Oliveira e Alberto Pinto (entrevista a João Aguiar, 2017-08-19). Actuavam recorrentemente no Cine-Vidago, onde faziam o baile principal.

Na Figura 47 denota-se a centralidade da “pancadaria” (jazz-band) e dos sopros, o que insinua uma formação direccionada para a música de dança. A articulação entre cordas, teclas e um pequeno naipe de sopros sugere o uso de arranjos provavelmente mais complexos, talvez procurando a distensão do tempo da actuação, de modo a prolongar o momento de dança com o mínimo de recurso a improvisação – aspecto evidente pela preferência de uso de notação escrita em partituras. Observa-se igualmente a preocupação pelo uso de uma indumentária comum a todo o agrupamento, indicando a procura de uma vertente mais profissional.



Figura 47: Orquestra Ragera. Década de 1950.
Fotografia cedida pelo coleccionador Júlio Silva.



Figura 48: Conjunto Ritmo Vidaguense.
Fotografia cedida pelo coleccionador Júlio Silva.

3.2.4 CONJUNTO RITMO

Este conjunto musical incorporava alguns elementos da Orquestra Ragera e de outros agrupamentos locais, o que atesta a circulação de músicos entre diversos conjuntos. A constituição deste agrupamento era a seguinte: Ernesto Oliveira no violino, Júlio Silvestre no saxofone, Domingos Silva na bateria e Augusto Carvalho no acordeão (Figura 48).

3.2.5 OS PLUMAS

Os Plumas estrearam-se no Cine-Vidago, a 31 de Dezembro de 1968. A formação inicial era composta por Fausto Aguiar (bateria), Manuel Gualberto Carvalho “Capri” (viola-baixo), Fortunato (viola-solo), Sebastião Aguiar (viola-ritmo) e Tó-Quim Aguiar (voz e órgão), uma tipologia comum em *pop-rock*⁴⁰ (Figura 49 e Figura 50). Tinham três microfones, um dos quais funcionava como reserva, caso um dos outros se avariasse. O baixo eléctrico foi construído por Manuel Gualberto Carvalho e a bateria adaptada a partir de um bombo, uma tarola e um prato do rancho folclórico. Posteriormente adquiriram os instrumentos a uma banda flaviense, os Lux.

[...] a minha viola foi eu que a fiz. Aproveitei uma escala de uma viola, portanto, de escala grande, que havia, velha, e depois estavam a aparecer, eram novidade, as violas eléctricas, (...) ou em madeira, ou em napa, era assim, a minha era em tábua. Eu tinha feito o desenho, não faço ideia, foi forrado em napa com traute, ficou uma viola. Aquilo tinha aplicado a escala, o braço da viola. Já era eléctrica, só tinha uma ficha para se ligar.

Manuel Gualberto Carvalho
Entrevista realizada a 2019-03-02

A nossa apresentação no CineVidago, no dia 31 de Dezembro de 1968. Foi assim numa brincadeira, passagem de ano. Estava lá uma orquestra a fazer o (...) baile principal, e então nós fomos fazer uma pequena apresentação. Tínhamos ensaiado dez músicas e depois as pessoas começaram a gostar do tipo de música, e começaram a pedir mais, a pedir, a pedir... e nós tínhamos sempre as mesmas! E depois disso, então é que começamos a pensar a sério – porque as pessoas deram-nos muita força, em Vidago! Gostaram, gostaram porque o tipo de música era diferente do que estavam habituados, não é, porque a orquestra que estava lá era a orquestra de trompetes e clarinetes e acordeão, e nós fomos lá com as violas eléctricas, mas preparadas por nós. Eu não, porque não era técnico lá no assunto, foi mais pelo Manel, pelo Capri, da Srª D.ª Priscila, e pelo Nato. Eles é que foram os que fizeram a adaptação às violas. (...) A nossa amplificação era um rádio branco, que tinha o senhor ourives, o senhor Lopes. Ele tinha um rádio, assim bastante grande, e foi ele que nos emprestou... e era o nosso transformador! Então fizemos músicas tradicionais da altura, adaptadas ao ritmo moderno, mais moderno, que era (...) Mouraria, A Rua do Capelão, mas tocada naquele ritmo assim, com as violas... Pronto, aquilo caiu bem nas pessoas!

Fausto Aguiar
Entrevista realizada a 2019-03-04

⁴⁰ “Pop-rock” referia-se a uma variedade de estilos musicais oriundos dos EUA e do Reino Unido, a partir da década de 1950, associados aos meios de comunicação (rádio, indústria fonográfica, cinema e, posteriormente, televisão) e novas tecnologias de produção e difusão da música. Representava uma noção de modernidade, juventude e reconfiguração dos valores de género e de sexualidade. A sonoridade era marcada pelo uso de amplificação, guitarra eléctrica, baixo e bateria. A popularidade do *pop-rock* em Portugal motivou a formação de conjuntos, que poderiam fundir características estilísticas de práticas anteriores e locais de música popular – à semelhança do que ocorria também noutros países europeus como França, Itália ou Espanha (Cidra e Félix 2010).



Figura 49: Formação inicial d'Os Plumas em frente ao cinema. Década de 1960.
Fotografia cedida pelo colecionador Júlio Silva.



Figura 50: Formação inicial d'Os Plumas. Década de 1960.
Fotografia cedida pelo baterista do conjunto, Fausto Aguiar.

Germano Santos era o empresário: adquiria instrumentos e aparelhagem⁴¹, era encarregue pela compra de cordas, quando necessário cedia a sua viatura e era responsável pela gestão financeira (Figura 51) e pela redação dos contratos. A acção do empreendedor local, Germano Santos, denota já a consciência da necessidade da existência de uma estrutura profissional ou semiprofissional para sustentar as actividades do conjunto. Nesta sua perspectiva de negócio articulava a actividade musical com outras por ele mantidas, como a exploração do Cine-Vidago e da Pensão Santos.

Olhe, eu comprava os instrumentos, eles não tinham dinheiro... Depois há medida que íamos ganhando dinheiro, fomos abatendo à dívida. E ao abater à dívida, os instrumentos passavam a ser parte dos elementos do conjunto. Volta, meia volta, havia um elemento que por qualquer motivo ia embora... iam para a tropa... E então fazia-se as contas ao valor dos instrumentos e cada um tinha a sua parte, e ele recebia dinheiro da parte a que tinha direito.

Germano Santos

Entrevista realizada a 2019-03-03

Tanto é que, a mim, o dinheiro que me deu o conjunto, deu-me para passar o tempo da tropa todo, os três anos, vinha cá todos os fins-de-semana – nunca faltei um fim-de-semana – e ainda me sobrou dinheiro para tirar a carta e para o casamento! Porque eu recebia só dinheiro... eu não tinha parte: vinha, recebia logo.

Sebastião Aguiar

Entrevista realizada a 2019-03-03

⁴¹ “Aparelhagem” é um termo da linguagem corrente que se refere ao conjunto de equipamentos electrónicos de captação, amplificação e reprodução do som, tais como altifalantes, amplificadores, microfones, leitores de fonogramas ou até instrumentos musicais. Em Portugal, as aparelhagens disseminaram-se a partir da década de 1950, após o aperfeiçoamento dos aparelhos de rádio, amplificadores, altifalantes e gira-discos. Esses equipamentos poderiam ser produzidos localmente por amadores da electrónica ou adquiridos em lojas de instrumentos, que revendiam equipamentos estrangeiros produzidos em massa. Ao longo da década de 1970, “aparelhagem” passou a incluir dispositivos de mistura, de modificação do som (reverb, eco, alteração de frequências). Graças ao alcance do som amplificado, as aparelhagens contribuíram para alargar o espaço sonoro dos eventos musicais (Tilly 2010: 43-45).

Aparelhagem		Zem 12/8/68	
31/1/68 custo - 15.000,00		DEVE-SE	
2	Violas	4.500,00	
1	Bateria	4.000,00	
	Amplif. Dist. Almas	5.500,00	
	Micros e acessórios	1.000,00	
1/2/69	Viola Baixo	2.350,00	
1/7/69	Apar. Baixo	5.200,00	
10/1/68	lamara Eco Dina	3.000,00	
Germano Santos -		10.500,00	+ 2.000,00 + 3.700,00 + 3.000,00 +
Gilberto Alves		1.500,00	300,00
Fausto Aguiar		500,00	
Fortunado F.		500,00	
		13.000,00	
			22900,00

Figura 51: “Aparelhagem” páginas do livro de receitas de Os Plumas.
Fotografia cedida por Germano Santos

No Cine-Vidago, os bailes duravam cerca de três horas, das onze e meia da noite às duas e meia. No entanto, a audiência recorrentemente queria prolongá-los. Para tal, solicitavam autorização ao guarda, que por norma acedia a mais meia hora, terminando o bailarico às três da manhã. Já aos arraiais poderiam ir das dez às três da madrugada. Durante as performances, como não actuava como os restantes elementos do conjunto, Germano Santos circulava pelo público, sondando-o para ir dando feedback aos músicos. Posteriormente, Germano Santos passou a partilhar as tarefas de “empresário” com Fausto Aguiar. No que concerne à actividade musical, o lucro dos concertos era dividido pelos membros do agrupamento no final do ano.

E então eu fiz umas três ou quatro actuações, e, como digo, até era só intervalos nos filmes aí, porque nós tínhamos pouca coisa que tocar, não é? O Fausto tinha já uma noção, o Fausto tinha a bateria, (...) era o Nato, era eu (...). Os Plumas aguentaram-se dez ou quinze anos [...]. O Nato (...) ainda ficou algum tempo, mas depois entraram outros, que eram também primos. Quando se fala da música, os Aguiar, o João, é o que tem mais conhecimento aqui. (...) E então, esses (...) é que têm realmente conhecimento. A seguir ao Fausto, o Sebastião Aguiar também ainda chegou a tocar, era um Gilberto de Loivos, que tocou muito mais tempo, depois eram o Duarte, de Oura, que também fez parte. Quer dizer, o conjunto aguentou-se, não faço ideia, talvez vinte anos, ou assim, mas eu só tinha feito o começo, vá... (...) Aquilo em 65 ou 68, não sei bem. E ensaiávamos lá na parte de baixo do café. E depois tínhamos aqui [no cinema], porque o Germano (...) os instrumentos de conjunto ficaram para o Germano Santos, porque estava na altura no café. (...) Teve um irmão, que era primo deles, o Tó Quim.

Manuel Gualberto Carvalho
Entrevista realizada a 2019-03-02



Figura 52: Os Plumas na Pensão Termas, década de 1960.
Fotografia cedida pelo colecionador Júlio Silva

A Guerra Colonial marcou os jovens de Os Plumas, por terem sido mobilizados a partir de 1961. Germano Santos referiu que esse era o motivo pelo qual a idade dos membros ser entre os dezasseis e dezassete, e a partir dos 23 ou 24, conforme ainda não tinham ido para a guerra, ou já tinham regressado. Os elementos do conjunto eram renovados por causa desses ciclos, bem como pela necessidade que alguns sentiam de emigrar em busca de melhores condições de vida. Essas vivências alteraram o modo como percepcionavam a passagem do tempo e como experienciavam a música, surgindo como referências nas descrições sobre o seu percurso n' Os Plumas:

Eu estive na Guiné, na guerra, vim em 67, tinha vinte e quatro anos. Portanto tinha vinte e cinco anos [quando entrei n' Os Plumas]. E, aliás, estiveram lá todos, menos o Sebastião. Teve lá o Nato, em Angola, eu na Guiné, e o de Loivos esteve em Moçambique.

Fausto Aguiar

Entrevista realizada a 2019-03-04

Não, eu não tocava antes [de integrar Os Plumas] [...] nenhum tocava. Esse, o Nato, parece que tinha estado no Ultramar quando foi o tempo da guerra, e lá comprou uma violazita e tocava qualquer coisa, e esse até era o que era mais difícil, que tocava mesmo. Eu era viola baixo, só fazia "pum, pum, pum", aqueles acompanhamentos que era, se calhar, seriam dez músicas ou assim. Se tivéssemos que tocar mais tempo tínhamos que repetir as mesmas... Quando começamos a tocar foi no intervalo maior do cinema. [...] Estou a dar-lhe uma noção do que foi o começo [...].

Manuel Gualberto Carvalho

Entrevista realizada a 2019-03-02

Antigamente, tanto jovens como da terceira idade, eles gostavam daquelas músicas. Eram as músicas de antigamente. Eram o “Malhão”, era o “Maria Vai Com Todas”, porque era antigamente aquela música. Eu, quando vim da Guiné, quando cheguei aqui a Portugal, o que estava na moda era os Beatles. Eu não conseguia entrar nos Beatles, oh pá, não gostava! Mas depois comecei a gostar. Quem diz Beatles, diz o Aznavour, o Gilbert Bécaud... Eu não gostava de música francesa, mas depois comecei a gostar, não sei de foi por começar o conjunto, se foi por começar a entrar bem no ouvido... Aquela música dos Beatles ainda hoje é uma melodia que a gente gosta de ouvir. [...] Por exemplo, eu, quando estava na Guiné, [...] o que me ajudou a passar melhor os dias na guerra foi a melodia. Logo que lá cheguei comprei um rádio, e ouvia lá aqueles rádios daqueles países perto – que a Guiné não tinha grande melodia, a única rádio de jeito era a Serra Leoa. Dava muito Enrico Macias. Hoje esse senhor tem a minha idade, [...] eu ainda hoje oiço a música do Enrico Macias! É aquela música que nos chega ao coração!

Germano Santos

Entrevista realizada a 2019-03-03

Rui Queirós, filho de João Aguiar e sobrinho de Fausto Aguiar, ingressou n’Os Plumas em Setembro de 1971, numa altura em que o grupo estava em expansão. Passaram também pelo conjunto Zé Carvalho, Gilberto (de Loivos) e Duarte (de Oura). Tal como noutros agrupamentos musicais em Vidago, vários membros estão unidos por laços familiares:

Entretanto, esse grupo a seguir, desses nomes que já aparecem em 60, em que eu entrei, já existia esse tal Tó Quim, que era filho desse tal maestro que era o Joaquim Aguiar, também primo do meu pai e meu primo. Já existe o filho do Alberto Pipo, o Zé. O Fausto Aguiar está na bateria. Entretanto já entrei em 1971, já não está o Nato. Nunca toquei com o Fortunato, nunca toquei com o Capri, toquei com o Sebastião. Portanto, os únicos dois que existiam do início eram o Sebastião Aguiar e o Fausto Aguiar. Mas uma coisa, no espaço de quatro meses, depois de eu entrar, esses dois também saem. E faz-se, então, Os Plumas com Francisco Rodrigues, o Chico, que está nos Açores, eu, o Tó Quim, o Lino, e o Chico da Anita

Rui Queirós

Entrevista realizada a 2017-08-19

A música que Os Plumas tocavam era ajustada em função da tipologia de espectáculo para os quais eram contratados, ou seja, música para baile: versões de valsas, slows, tangos. Os Plumas destacaram-se por gozarem de nítida popularidade não só nos estabelecimentos hoteleiros vidaguenses, tendo actuado diversas vezes em todos os espaços, mas também nas verbenas organizadas pelos Bombeiros de Vidago, em festas de casamento e em arraiais populares das localidades em redor de Vidago. Por vezes eram os próprios hóspedes a organizar os bailes e a solicitar a presença de Os Plumas, por recomendação das gerências dos hotéis. Para esta visibilidade contribuiu o empresário Germano Santos, que por ser dono da Pensão Santos, facilitava as performances nesse estabelecimento – ao que Os Plumas compensavam executando dois a três concertos por ano gratuitamente. No entanto, para além do Cine-Vidago, onde começaram a sua carreira musical, foi no Hotel Avenida em que mais actuaram, onde estabeleceram um contrato com o gerente Francisco Carneiro, em que se comprometiam a apresentarem-se todas as sextas-feiras do período termal (entrevista a Fausto Aguiar, 2019-03-04).



Figura 53: Os Plumas, início da década de 1970.
Fotografia cedida pelo colecionador Júlio Silva

Numa primeira fase, até à expansão dos Plumas, as músicas escolhidas eram cantadas em português. Isto porque, quer os músicos, quer o público, eram pouco fluentes noutras línguas. Com a mudança nos elementos do grupo, Os Plumas ampliaram o seu repertório e introduziram músicas cantadas em inglês. Ainda assim, não deixaram de performar as músicas em português, em espectáculos em que o público dominante não compreendia ou apreciava a língua inglesa. Essa capacidade de adaptação pode ter contribuído para a popularidade que gozavam, transcendendo faixa etária, género e grupos étnicos e sociais. A alteridade racial, bastante invisível noutros níveis discursivos, vem à tona em alusões a contextos de música e de festa, como “Aquilo era para ciganos! Os ciganos eram sempre os últimos a sair de ao pé do coreto!”.

É engraçado que as músicas que Os Plumas tocavam não passavam da música pimba da altura, que hoje em dia é um pimba diferente. Tocavam umas valsas, uns tangos... Depois é quase tudo músicas portuguesas, uns slowzitos. E depois quase tudo música portuguesa, porque nunca se ouviu falar inglês, nenhum deles falava inglês. Entretanto, a partir de 71, 72... [...] começamos a tocar Pink Floyd que na altura foi uma revolução enorme. Quem é que percebia o que era Pink Floyd? Um conjunto daqueles com uma aparelhagem rafeira, uma coisa horrível [...]. Então foi uma revolução muito grande na música de Os Plumas aqui. Houve muita gente que aceitou, mas houve muita gente que criticou porque não sabiam o que estávamos a dizer. [...] Nós chegamos a fazer dois repertórios, nós tínhamos uma folha com as músicas. Cada um tinha a sua folha, a minha estava no chão ao pé do pedal, e eu olhava e sabia qual era a música a seguir. Mas nós tínhamos dois repertórios, porquê? Porque nem em todos os sítios onde nós íamos tocar entendiam a música. Nós íamos aí para uma aldeia, e tínhamos que tocar música que entendessem - aí Beatles, coitados, eram logo escorraçados!

Rui Queirós
Entrevista realizada a 2017-08-19

O Tó Quim cantava muito bem estrangeiro, mas eu, como não percebia o que estava a dizer, perguntei ao Gil: “Ó pá, o que é que está a dizer aquele gajo?” Diz ele assim “Preto é preto, e branco é branco” [risos].⁴²

Joaquim Aguiar

Entrevista realizada a 2017-08-19

Os Plumas faziam versões de músicas populares que circulavam através de discos, cassetes e da rádio, e que se caracterizavam por ter uma curta duração (cerca de três minutos). Como músicos contratados para tocar em bailes, tinham que ser capazes de actuar durante várias horas, com repertório variado, energético e animado, logo tinham que ser capazes de memorizar um vasto leque de canções (Guilbault 2018). Para conseguir ensaiar, assimilar e memorizar o seu repertório, por um lado, dedicavam várias horas a ensaios, por outro optavam pela simplicidade na escolha das tonalidades:

Tocávamos muitas músicas no mesmo dia. [...] Vamos lá ver, nós de tarde tocávamos em cima de uma galera, de um trator. [...] Nós cabíamos os quatro em cima e a aparelhagem! Começávamos às três da tarde, às vezes tínhamos lá trinta pessoas, por exemplo. Estava ali a tarde inteira, debaixo de um guarda-sol, outros debaixo de uma árvore, a ouvir-nos. Nós tínhamos que tocar porque tínhamos sido contratados para isso! E as músicas que tocávamos à tarde, tínhamos que acabar por as tocar à noite, porque íamos fazer das dez às três o arraial! E haviam muita gente à noite que já nos tinha ouvido. Aquilo também era tão alegre, que quantas mais vezes ouviam mais gostavam! Tínhamos repertório para 6 horas seguidas. [...] Músicas bem tocadas, que também passávamos muitas horas a ensaiar. [...] É assim, na altura estávamos todos muito vocacionados para a música e muito integrados na música, mas era tudo música de ouvido, ninguém tinha lá partitura nem nada! Aquilo era dó, faz-se em dó. Toca e vira! Vai tudo por aí fora! Chegávamos a ensaiar três música numa noite! Era tudo sempre em dó... e sem piedade! [risos] É verdade, nós tocávamos muitas músicas em dó⁴³.

A novidade introduzida por Os Plumas em Vidago foi utilizarem exclusivamente instrumentos electrificados, a “aparelhagem”. Tinham como influência estética os Beatles, que transparecia até na escolha do logotipo (Figura 54), que ostentavam no bombo da bateria. Pretendia ser uma música nova, com novos instrumentos, feita por jovens e para jovens – ainda que o público para o qual tocavam fosse mais abrangente. Foram pioneiros, na medida em que quando surgiram não havia outros conjuntos com a mesma sonoridade na região.



Figura 54: Logotipo de Os Plumas. Imagem cedida pelo colecionador Júlio Silva

⁴² Referência à letra da música “Black Is Black”, lançada em 1966, um êxito da banda de rock espanhola Los Bravos. Os Plumas executavam uma versão dessa canção. C.f. <https://www.youtube.com/watch?v=QkwmszPdVnY>

⁴³ O trocadilho refere-se a uma utilização recorrente da tonalidade de dó maior. Esta tonalidade caracteriza-se pela ausência de acidentes (sustenidos ou bemóis), sendo, por isso, considerada simples pelos músicos.

3.2.6 RIBEIRO E FILHOS

José Ribeiro, oriundo do Minho, mudou-se para Trás-os-Montes quando conseguiu um contrato de maestro da Banda de Música da Torre de Ervededo⁴⁴, em 1954. Em 1956 deixou a Banda de Música da Torre de Ervededo para dirigir a Banda de Música de Rebordondo, onde permaneceu até 1961. Nesse ano ficou à frente da Banda de Música de Vila Verde da Raia, posição que ocupou até 1963. Em 1965 passou a dirigir Os Orfeus de Vidago, tendo-se mantido até à sua extinção na década de 70 do século passado. Formou um conjunto familiar, com os dois filhos, Carlos e Almerinda, que já tocavam nas Bandas que dirigia. Tratava-se de um conjunto instrumental, que actuava sem qualquer tipo de amplificação sonora (entrevista a Carlos Ribeiro, 2019-06-02).



Figura 55: Conjunto Ribeiro e Filhos. S.d. Fotografias cedidas por Carlos Ribeiro

José Ribeiro tocava trompete, Almerinda Ribeiro acordeão e Carlos Ribeiro saxofone alto e, ocasionalmente, “bateria de jazz” (entrevista a Carlos Ribeiro, 2019-06-02). Os instrumentos eram adquiridos e reparados no Porto, nos estabelecimentos Casa Guimarães, Casa Castanheira e Casa Ruvina. José Ribeiro utilizava um gravador de fita para registar os sucessos das rádios Emissora Nacional, Rádio Club Português e Renascenças. A partir dessas gravações fazia arranjos em partitura, que entregava aos filhos para ensaiarem.

⁴⁴ A Banda de Música da Torre de Ervededo foi fundada em 1917 e esteve activa até 1959. A 14 de Maio de 1987 ressurgiu por iniciativa do Maestro Laurentino Macedo, permanecendo em funções até à actualidade.

<https://acrtoerrevededo.wordpress.com/a-banda/a-nossa-historia/>

3.2.7 CONJUNTO ALEGRIA OS PIRILAMPOS

Aos elementos do conjunto Ribeiro e Filhos, José Ribeiro (trompete), Almerinda Ribeiro (acordeão) e Carlos Ribeiro (saxofone alto), juntaram-se Leão Cavalo (bateria jazz) e Ernesto Oliveira (violino), dando origem ao Conjunto Alegria Os Pirilampos. As categorias musicais performadas incluíam música popular, “música pimba” e música de dança:

A música que era executada baseava-se na música popular portuguesa mais ouvida principalmente na rádio, aquilo a que hoje se dá o nome de “música pimba”, mas também alguma música popular e de dança estrangeira, muito ouvida na rádio, exemplos de Tom Jones, [Salvatore] Adamo, Edite Piaf, Roberto Carlos e outros, assim como a música para dança: tangos, valsas e passo-dobles. É de lembrar que pela formação destes conjuntos, faziam apenas música instrumental e sem qualquer amplificação sonora.

Carlos Ribeiro

Entrevista realizada a 2019-06-02



Figura 56: Conjunto Alegria Os Pirilampos. S.d.
Fotografia cedida por Carlos Ribeiro.



Figura 57: Conjunto Alegria Os Pirilampos. S.d. Fotografia
cedida por Carlos Ribeiro.

O nome do conjunto remete para o cariz infantil do conjunto. Todos os elementos passaram, no seu percurso musical, pelas bandas filarmónicas – aspecto que pode ter influenciado a estética da indumentária escolhida para as actuações públicas.

3.2.8 OS ÁGUIAS

O conjunto era composto por José Ribeiro no trompete, Almerinda Ribeiro no acordeão, Domingos Alves na bateria, Carlos Ribeiro no saxofone alto e Francisco Oliveira no saxofone tenor (Figura 58). O repertório, uma vez que era preparado igualmente por José Ribeiro, era semelhante aos dos dois conjuntos já referidos, Ribeiro e Filhos e Os Pirilampus, ou seja, versões de êxitos da rádio. Almerinda Ribeiro apontou a versão que faziam da canção “Não me interessa” da Banda Fusiforme, como uma das que era particularmente apreciada⁴⁵. Outra obra que fazia sucesso nos bailes era “A Mãe” do Conjunto Oliveira Muge, que era popular entre os militares portugueses arregimentados para a Guerra Colonial (Mendes 2018).



Figura 58: Os Águias na Pensão Termas, 1968.
Fotografia cedida pelo colecionador Júlio Silva.

Em Outubro de 1971, Carlos Ribeiro ingressou a Banda da Marinha Portuguesa, tendo por isso deixado Os Águias. Almerinda Ribeiro saiu do conjunto no ano seguinte, tendo a continuidade sido assegurada por António “Toninho do” Luciano e Augusto Oliveira. A partir desse ano de 1972, Os Águias passaram a ter uma actividade mais esporádica e direccionada para os contratos que iam surgindo.

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=yw4QMIWnSTg>

3.3 ACTIVIDADE MUSICAL NO FEMININO – DOIS CASOS ANTAGÓNICOS

Dos agrupamentos musicais que referi, apenas o rancho folclórico apresenta um número equivalente de performers do género feminino e masculino. No entanto, também é o único em que os membros não se identificavam como “músicos”, por entenderem que as suas competências técnicas são limitadas comparativamente com os elementos dos outros conjuntos – opinião essa que é reforçada pelos que se consideram “músicos”, que ou evitam admitir uma participação no rancho ou se distanciam por completo.

Verifica-se hoje que a memória colectiva das mulheres músicas encontra-se esbatida, desconhecendo-se recorrentemente nomes e percursos – o que não se verifica no sexo oposto. Nesta secção pretende-se reverter um pouco esta situação, dando a conhecer o passado musical de Almerinda Ribeiro e de Lucinda Prazeres, que me foi narrado na primeira pessoa, nos meses de Fevereiro e Abril de 2019. Embora parcas, existem referências a músicos vidaguenses nos jornais municipais como *O Comércio de Chaves*, *Ecoss de Chaves* e *Era Nova* e no Arquivo do Sindicato dos Músicos, bem como nos livros publicados sobre Vidago. No entanto, não encontrei quaisquer registos escritos durante o período da época que mencionassem estas duas mulheres.

3.3.1 ALMERINDA RIBEIRO

Até uma fase bastante adiantada da redacção desta dissertação de mestrado, a fotografia de Os Águias era a única em que se apresentava um elemento do sexo feminino. A imagem em questão pertencia ao espólio do coleccionador Júlio Silva, que se empenha em reunir material sobre a vila de Vidago e que procura em enriquecer os conhecimentos sobre os itens que possui, colaborando frequentemente com o erudito local Floripo Salvador. No entanto, nem um nem outro sabiam o nome da rapariga da fotografia – contrariamente aos restantes elementos do grupo. Informaram-me que se tratava da filha do Domingos “Carvoeiro” e irmã de Carlos Ribeiro, dirigente da Banda da Armada e Capitão da Fragata. Esta definição da mulher música em função dos familiares homens é por si só esclarecedora da invisibilidade a que esta está sujeita. Na rede de contactos que tinha formado até então, ninguém me conseguia dizer o nome da jovem. Assim sendo, fui procurar os restantes elementos do conjunto. Consegui conversar com o saxofonista Francisco Oliveira, que me informou que a jovem era Almerinda Ribeiro e indicou-me onde a poderia encontrar. As entrevistas a Almerinda Ribeiro e Carlos Ribeiro foram absolutamente essenciais, uma vez que os conjuntos de que fizeram parte não surgem referidos na documentação consultada.

Almerinda Ribeiro é natural de Terras de Bouro. Começou a aprender música porque o pai, José Ribeiro, era mestre de banda e tinha que dar aulas a crianças e jovens. Quando o pai foi contratado para dirigir a filarmónica de Vila Verde da Raia, mudaram-se para essa freguesia do município de

Chaves. Almerinda começou a frequentar aulas de acordeão com o maestro flaviense Carlos Emílio Pereira.⁴⁶

Entretanto, José Ribeiro passa a dirigir Os Orfeus de Vidago, e Almerinda chega a tocar na banda – embora não esteja presente em nenhuma das fotografias a que tive acesso, nem ela nem qualquer outra mulher. Posteriormente integra o conjunto Ribeiro e Filhos, que, como o nome indica, era composto pelo pai no trompete, Almerinda no acordeão e o irmão Carlos no saxofone alto. Quanto esse conjunto deixou de actuar, deu origem a um outro, Os Águias, com os mesmos elementos, aos quais se juntaram Domingos Alves na bateria e Francisco Oliveira no saxofone tenor. Tocavam arranjos de sucessos da Emissora Nacional e da Rádio Renascença, elaborados por José Ribeiro – que distribuía as partituras pelos elementos do grupo.

Nas pensões e hotéis faziam os chamados “turnos da noite”, música ao vivo para entreter os hóspedes após o jantar. De facto, os bailes eram a principal atracção, recordados como os momentos em que se gozava de maior liberdade de acção, dando origem aos amores de verão.

Almerinda esteve cinco ou seis anos n’Os Águias. Nas entrevistas repetia recorrentemente “não me lembro”, “foi há muito tempo”, ou até “o meu marido lembra-se melhor daquilo que eu tocava”. Um passado distante, como se de outra vida se tratasse. Falha-lhe as datas, falha-lhe o nome das músicas, resta-lhe apenas uma lembrança distante das melodias favoritas que me cantarolou timidamente. O esquecimento da comunidade emola o esquecimento de si mesma.

3.3.2 LUCINDA PRAZERES

Lucinda Prazeres aprendeu o solfejo com o pai, Augusto Araújo, que era um dos membros do Grupo Típico Musical Os Relaxados. Só após dominar o solfejo, por volta dos onze-doze anos, é que passou a tocar violino. Não era algo que a motivasse particularmente, como descrevia “tocava muitas notas e não saía música nenhuma”. Ainda assim, fazia parte da Orquestra Ragera, que actuava com regularidade no CineVidago e no Hotel Avenida – conhecido localmente como sendo o estabelecimento os melhores bailes. Tal como Almerinda Ribeiro, também Lucinda Prazeres não figura nas fotografias do conjunto.

⁴⁶ Carlos Emílio Pereira, nasceu a 19 de Janeiro de 1917. Fez os estudos na Escola Júlio Martins, onde integrou o Orfeão da Escola. Iniciou a actividade musical na Escola de Música dos Canários, em 1927. Em 1948 passou a dirigir a banda Os Canários. Fundou o Jazz Flávia (1940), a Orquestra Alegria Jazz (1950), a Orquestra Lusitana (1955) e o Quarteto Calypso (1960). Ao longo da sua carreira compôs operetas e marchas que ainda hoje têm relevância no concelho, nomeadamente a “Marcha de Vidago”, com poema do padre Adolfo Magalhães, apresentado em 1948 pelo Rancho Típico de Vidago. A componente musical desta obra não foi analisada uma vez que não se conseguiu acesso à partitura.

Para além do violino, cantava acompanhada pela Orquestra Ragera – o que permitia maior variedade de exibições, já que se apresentavam antes do filme e nos intervalos. Cantava fado, a sua categoria musical de eleição. Nas suas palavras:

Sempre cantei. Ainda canto. São oitenta e um anos, quase oitenta e dois. Canto nos karaokes e quando há uma festa convidam-me para cantar. E dançar ainda hoje ninguém me bate!

Considerava que se devia vestir a rigor, pelo que recorria às suas competências na costura, que adquiriu em muitos anos enquanto modista, para desenhar e concretizar os seus próprios vestidos para as actuações. Essa é uma prática que mantém até aos dias de hoje. Orgulha-se igualmente do xaile que fez e que mandou pintar, com rosas, guitarras e a inscrição “fado, património nacional”.

No entanto, este não era a única arte a que se dedicava, tendo-se estreado no grupo de teatro aos onze anos. Gaba-se de ter o poder de emocionar a audiência, com especial sucesso quando representava dramas de santas. Considera que tinha “memória de elefante” por na altura conseguir recordar os papéis todos. E foi precisamente o teatro que a tornou a estrela de Vidago e arredores.

Foi-lhe pedido que actuasse num salão em Oura, no papel de florista. Lucinda elaborou a sua saia, com flores de vários tamanhos, bem como a sua blusa de seda. Enriqueceu o visual com jóias de fantasia e um tabuleiro daqueles de vender tabaco cheio de flores. Cantou um fado, passeando-se pelo palco:

*Comprai-me um raminho
Comprai-me meus senhores
Comprai-me um raminho
De tão belas flores*

Assistiu ao espectáculo o pai e o maestro José Rodrigues, bem como outros elementos da banda de Loivos. Como as palmas não paravam, o maestro sugeriu-lhe que descesse as escadas para a plateia. Foi e a cada flor que saía, entrava cinco tostões, dez tostões, vinte tostões, cinco escudos, dez escudos – o que já era bastante! Quanto regressa ao palco o tabuleiro já não tinha flores, e a orquestra sempre a tocar. O público apreciou de tal maneira que o teatro foi levado a cena novamente na semana seguinte noutra freguesia. Este pode ser considerado o mito fundador daquela que se tornou uma diva na dimensão circunscrita da cena musical vidaguense. A sua referência são as rainhas da rádio, que procurava emular.

Depois desse evento passou a actuar com frequência a cantar fado, a sua grande paixão. Mesmo após o decréscimo do turismo termal, nunca deixou de actuar. Adaptou-se aos novos tempos pelo que agora é convidada para todas as festas vidaguenses e canta semanalmente no Karaoque do café A Toca. Lucinda Prazeres não referiu quaisquer problemas a nível social por ser uma mulher cantora com visibilidade pública, pelo contrário, enquanto estrela local, permanece ainda aclamada e reconhecida pela população na actualidade.

3.4 O ESTATUTO DO MÚSICO. DIVERGÊNCIAS COM O SINDICATO NACIONAL DOS MÚSICOS

Nos estabelecimentos hoteleiros, o músico era entendido como um prestador de serviços. O pianista do Grande Hotel, além do salário, tinha direito ao usufruto de um pequeno quarto no “galinheiro” – nome que se dava ao andar superior do hotel, onde ficavam os quartos menores. De acordo com Maria Elvira F. F. Carvalhal, o mesmo se passava com o padre ou o médico.

Os grupos musicais funcionavam a contrato, onde estava acordado por escrito as obrigações e a remuneração. Estes contratos eram “justados”⁴⁷ entre a comissão de festas e o representante do grupo musical, que posteriormente comunicava aos restantes. Eram pagos por cada actuação que faziam, e como estas não eram igualmente distribuídas ao longo do ano, não permitiam estabilidade económica. Segundo João Aguiar, apenas o maestro da banda Os Orfeus, Joaquim Aguiar, era músico profissional e recebia um salário fixo de 400 escudos por mês ao longo de todo o ano, e não apenas durante o período termal, como os restantes músicos. Embora para a generalidade dos músicos não fosse possível viver exclusivamente da música, tendo por isso outras ocupações profissionais, esse rendimento extra não deixava de ser uma importante ajuda financeira.

A grande maioria dos espectáculos eram agendados para o período de Junho a fins de Outubro, sendo esse período de termas aquele em que os hotéis recorriam aos serviços dos músicos para entreter os hóspedes. Na restante parte do ano, os músicos actuavam para o público local, pelo que animavam as festividades populares, tais como Ano Novo, São João, São Pedro, etc. – que não se realizavam no espaço dos hotéis, já que esses permaneciam encerrados. Nesses eventos, fazia parte das obrigações da comissão de festas, redigidas por escrito no contrato, garantir a refeição de todos os músicos. Havia um conjunto de casas de particulares que se disponibilizaram para receber alguns dos músicos, ficando isentas de contribuição financeira posterior.

A dívida que faziam à comissão de festas era dar o almoço aos músicos. (...) Deixavam de dar dinheiro mas davam de comer.

Rui Queirós

Entrevista realizada a 2017-08-19

O Sindicato Nacional dos Músicos era a instituição responsável pela representação dos músicos profissionais portugueses, numa longa tradição de associativismo musical, desde a fundação da Confraria de Santa Cecília (1603), passando por outras como Associação de Socorros Mútuos Montepio Filarmónico (1834), Associação Musical 24 de Julho (1842), Academia Melpomenense (1846), Associação dos Professores de Música de Lisboa (1893) e Associação de Classe dos Músicos Portugueses (1909) (M. Fernandes 2018; M. D. Silva 2010c).

⁴⁷ A expressão popular “justado” significa “contratado”, “acordado”, “combinado” ou “decidido”. De acordo com Júlio Silva, “foi justo” terá derivado de “foi por ajuste directo”, ainda que esse significado tenha sofrido alterações.

Com o Decreto-Lei nº 23050, as associações sindicais passaram a ter que colocar os interesses de estado à frente dos direitos de classe, cujas consequências incluíam rejeitar a “luta de classes”, abdicar do direito à greve e abandonar colaborações com instâncias internacionais. Apesar destas imposições, a transição para o Estado Novo não foi problemática, uma vez que a direcção era encabeçada por Ivo Cruz – que era próximo do regime – e que o associativismo musical se encontrava fragilizado desde a Ditadura Militar, com o decréscimo do número de sócios e dificuldades no cumprimento de condições laborais dignas (M. D. Silva 2010c). A visão nacionalista do Estado Novo desencadeou políticas protecionistas dos músicos portugueses, limitando a contratação de profissionais estrangeiros: na música popular, por cada músico estrangeiro, as empresas tinham que contratar um nacional; na música erudita eram permitidos quatro músicos estrangeiros por cada nacional (Figura 59):

Chaves, 12 de Março de 1954.

Exm^a Snr.
Secretário do Sindicato Nacional dos Músicos
LISBOA

Consultar o I.N.T.P. em Vila Real enviando os elementos do bilhete de identidade deste sr., e que, para a sua legalização, após a confirmação do I.N.T.P., só terá que nos enviar de fotografias, além de ter no passado o seu cartão de identidade de delegado deste S.N. Com referência a última parte da ultimada carta deste sr., informo-lhe que

Exm^a Snr.
esta oficialmente determinada com referência aos músicos estrangeiros, que acidentalmente actuam no País, a

Ciente do exposto no ofício de V^a Ex^a nº 249, de 10 do corrente, informo que aceito o cargo de Delegado desse Sindicato no distrito de Vila Real.

obrigado

Dada a hipótese de o Instituto Nacional do Trabalho e Previdência concordar com a minha nomeação proposta por esse Sindicato, rogo a V^a Ex^a me diga o que é necessário remeter para legalizar a minha situação, e enviar-me uma relação, se possível, de todos os sócios inscritos, com respectivas moradas, com residência fixa neste distrito.

para todos os efeitos de contratação de músicos estrangeiros, e assim

Também me interessava saber qual o critério que esse Sindicato costuma adoptar com os profissionais (ou não) músicos que acidentalmente actuem no País (músicos estrangeiros admitindo, é claro, que esse critério é idêntico em todos os distritos).

de contratar simultaneamente qual número de profissionais portugueses, devidamente legalizados.

Fico aguardando instruções de V^a Ex^a.
Subcrevo-me
M^{te} atenciosamente,

15-3-54

Carlos Emídio Pereira

15 MAR 1954
323

Figura 59: Carta de Carlos Emídio Pereira ao Secretário do Sindicato Nacional dos Músicos, 1954-03-12.

A sazonalidade do trabalho musical fazia com que os músicos não estivessem particularmente interessados em profissionalizar-se, estando inscritos no Sindicato Nacional dos Músicos e tendo que pagar cotas durante todo o ano, ainda que só tivessem trabalho musical no período termal. Este aspecto levava a que os músicos optassem por estar associados à Casa do Povo – integrando a banda filarmónica ou o rancho folclórico – onde a sua prática artística era considerada uma actividade recreativa que contribuía para a atracção social dos sócios (Melo 2001). Aqueles que pertenciam a agrupamentos musicais e que não integrassem a Casa do Povo tinham que se sindicalizar para poderem exercer legalmente a profissão de músicos, mesmo enquanto actividade paralela à profissão que exerciam a tempo inteiro ao longo do ano. Surgiam então desacatos entre os músicos não sindicalizados, os músicos sindicalizados, e o SNM – evidentes na correspondência arquivada por Carlos Emídio Pereira (Delegado do Sindicato do Distrito de Vila Real a partir de Março de 1954).

O Decreto-Lei nº 29931, surgiu com o propósito de favorecer a contratação de músicos profissionais ao invés de músicos amadores, ao tornar obrigatória a apresentação de carteira profissional para poder actuar, conseguida mediante um processo burocrático que incluía provas de aptidão e um custo associado (M. D. Silva 2010c). Músicos sindicalizados passaram a poder denunciar os não-sindicalizados – os “curiosos” – que entendiam como concorrência desleal, na medida em que não tinham encargos de inspecção e de pagamento de cotas ao sindicato, nem o seu rendimento dependia exclusivamente do trabalho musical, logo conseguiam tocar “por qualquer preço”. Este descontentamento foi descrito pelo maestro José Rodrigues, numa carta redigida, a 16 de Julho de 1954, ao Presidente do Sindicato de Músicos:⁴⁸

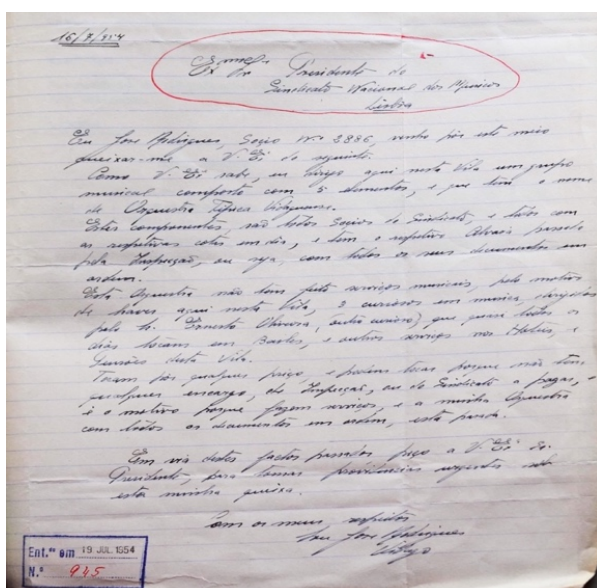


Figura 60: Carta do Delegado do SNM do Distrito de Vila Real ao Presidente, 1954-09-03. Museu da Música Portuguesa.

Como V. Ex.^a sabe, eu dirijo aqui nesta Vila um grupo musical composto com 5 elementos, e que tem o nome de Orquestra Típica Vidaguense. Estes componentes, são todos sócios do Sindicato, e todos com as respectivas cotas em dia, e tem o respectivo alvará passado pela Inspecção, ou seja, com todos os seus documentos em ordem. Esta Orquestra não tem feito serviços musicais, pelo motivo de haver aqui nesta Vila, 3 curiosos em música, dirigidos pelo Sr. Ernesto Oliveira, (outro curioso) que quasi todos os dias tocam em Bailes, e outros serviços nos Hotéis e Pensões desta Vila. Tocam por qualquer preço, e podem tocar porque não tem qualquer encargo, de Inspecção, ou de Sindicato a pagar, e é o motivo porque fazem serviços, e a minha Orquestra com todos os documentos em ordem, está parada.

⁴⁸ Neste caso em particular, a denúncia resultou numa solicitação de autorização para tocar violino ao Sindicato Nacional dos Músicos por parte de Ernesto Oliveira (Figuras 60 e 61).

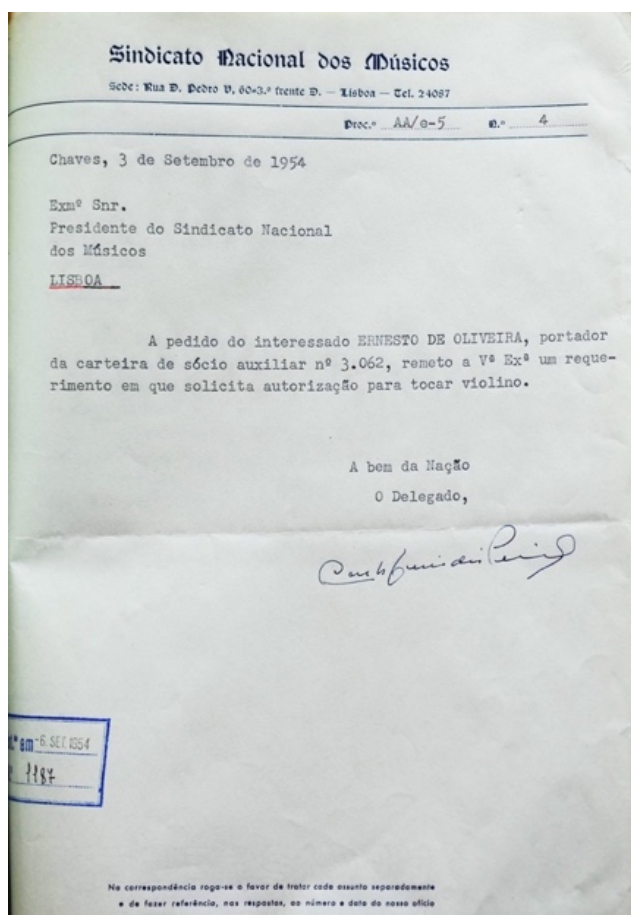


Figura 61: Ernesto de Oliveira solicita autorização para tocar violino, 1954-09-03. Museu da Música Portuguesa

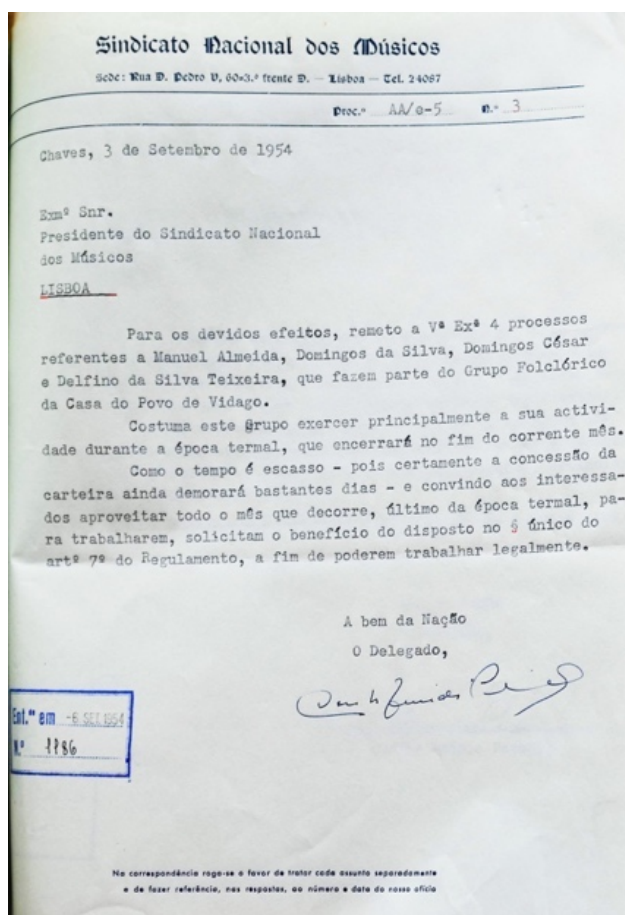


Figura 62: Carta do Delegado do Sindicato dos Músicos do Distrito de Vila Real ao Presidente, 1954-09-03. Museu da Música Portuguesa

Os músicos criticavam o tempo de espera para obtenção da carteira profissional, dado que lhes era útil que chegasse antes do encerramento da época termal. Neste aspecto, havia uma certa flexibilidade por parte do delegado Carlos Emídio Pereira, que autorizava o trabalho artístico entre o pedido e a recepção da carteira, justificando, posteriormente, a sua posição por escrito ao Presidente do SNP (Figura 62):

Para os devidos efeitos, remeto a Vª Exª 4 processos referentes a Manuel Almeida, Domingos da Silva, Domingos César e Delfino da Silva Teixeira, que fazem parte do Grupo Folclórico da Casa do Povo de Vidago. Costuma este grupo exercer principalmente a sua actividade durante a época termal, que encerrará no fim do corrente mês. Como o tempo é escasso — pois certamente a concessão da carteira ainda demorará bastantes dias — e convindo aos interessados aproveitar todo o mês que decorre, último da época termal, para trabalharem, solicitam o benefício do disposto no único do artº 7º do Regulamento, a fim de poderem trabalhar legalmente.

A questão financeira era a maior fonte de discórdia entre os músicos e o Sindicato. Como já foi referido, os músicos procuravam evitar a sindicalização, pois consideravam que não se justificava o pagamento de cotas todo o ano para conseguir trabalho musical apenas no período termal.

Os problemas não findavam aí: uma vez sindicalizados, os músicos vidaguenses utilizavam o mesmo argumento para atrasar sistematicamente o pagamento das cotas (Figura 63) – numa tendência transversal a todo o país, com excepção dos centros urbanos de Lisboa e Porto (M. Fernandes 2018). Em correspondência com o Presidente do Sindicato Nacional dos Músicos, o Delegado discorre sobre as suas tentativas infrutíferas resolver esta situação (Figura 64):

“Desculpa de mau pagador” é sem dúvida a melhor designação para a condenável atitude do Snr. José Rodrigues, que desde há muito se vem notabilizando na intrigazinha a ponto de criar situações de que nem sempre se sai airosamente. (...) Foi o Snr. José Rodrigues – como aliás todos os outros – avisado a tempo e horas do vencimento das suas cotas. Quando eu aparecia no Vidago, evitava-me; se mandava a cobrança pelo correio, era devolvida. Antes de devolver as cotas a esse Sindicato tentei uma última diligência – nova cobrança pelo correio acompanhada de uma nota particular (...). Posteriormente àquela cobrança, falei pessoalmente ao Snr. Rodrigues, que continuou a manter a disposição de não pagar mais cotas. Ante tal atitude, considerei inútil a retenção por mais tempo das cotas nesta Delegação. Em resumo: Foi o Snr. José Rodrigues sempre avisado em altura oportuna para efectuar o pagamento das sua cotas. Não as pagou com o fundamento de falta de serviço.

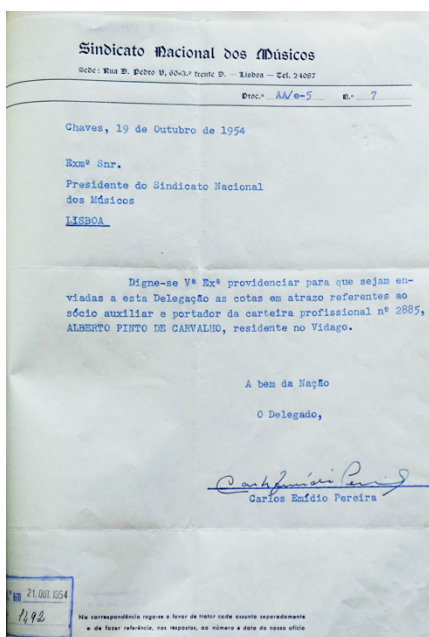


Figura 63: Cotas em atraso de Alberto Pinto de Carvalho, 1954-10-19. Museu da Música Portuguesa.

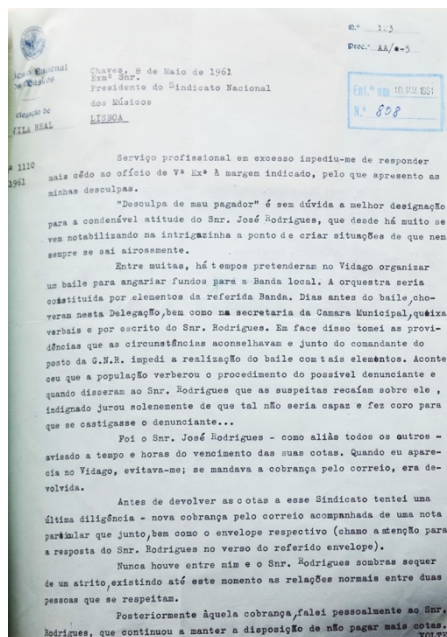
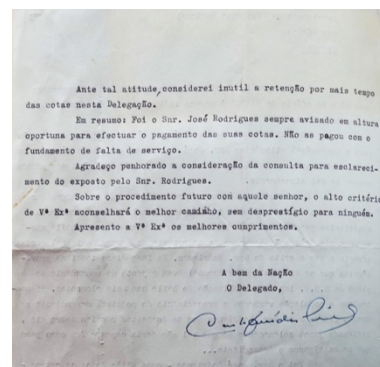


Figura 64: Cotas em atraso de José Rodrigues, 1961-05-08. Museu da Música Portuguesa



O atraso no pagamento de cotas era agravado em alturas que o Sindicato se revelava incapaz de garantir os direitos dos músicos profissionais, tendo-se verificado quando os sócios não recebiam as carteiras profissionais atempadamente, ou quando o Sindicato não conseguia impedir os músicos amadores de actuarem, como lamenta o Delegado Carlos Emídio Pereira ao Presidente do Sindicato Nacional dos Músicos, a 21 de Fevereiro de 1955:

Tem sido norma desta Delegação não se poupar a esforços no sentido de conseguir que todos os elementos que constituem orquestras neste distrito, obtenham a carteira profissional de músico que a lei determina. Assim, em 25 de Agosto p.p, foi enviada a todos os organismos musicais do distrito de Vila Real, uma circular comunicando-lhe a existência da Delegação e oferecendo-lhe todos os préstimos que julgassem necessários. Da mesma forma foi comunicado a todas as gerências e direcções das várias casas em Chaves, onde habitualmente se promovem bailes, dos inconvenientes de aceitarem serviços de músicos não documentados. Apesar da comunicação se ter feito oportunamente, as transgressões continuaram a verificar-se. Em face disso, solicitei ao snr. Delegado da Inspecção dos Espectáculos nesta cidade a sua intervenção a fim de por cobro a esse estado de coisas (...). Ignoro as diligências daquele senhor, mas a verdade é que no dia 1 de Dezembro efectuou-se um baile abrilhantado pela orquestra a que adeante me refiro. Anunciados os bailes (...), officiei ao snr. Comandante da Polícia de Segurança Pública desta cidade (...), pedindo-lhe colaboração no sentido de não permitir o funcionamento dos bailes que os músicos não estivessem documentados. Aquela entidade (...) disse-me ainda verbalmente que era de opinião que não via obrigatoriedade da carteira por se tratar de músicos amadores. E nada fez. Parte dos músicos a quem as cotas recentemente recebidas se destinam, recusam-se agora a pagá-las, declarando que não vêem os seus direitos assegurados, pois músicos não encartados fazem o serviço, não lhes permitindo a eles, por isso, fazê-lo.

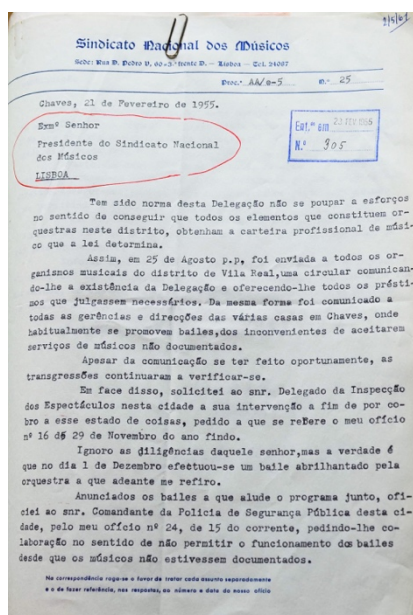


Figura 65: Dificuldades em impedir de músicos não documentados e as suas consequências, 1955-02-21. Museu da Música Portuguesa

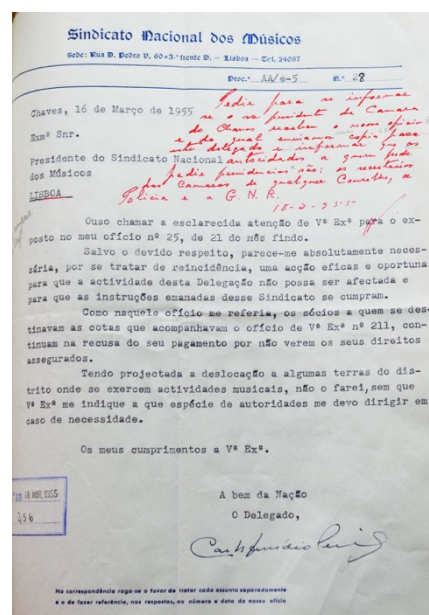
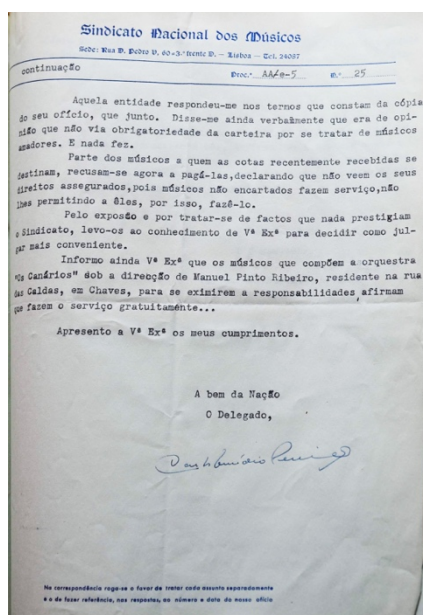


Figura 66: Continuação da dificuldade em fazer cumprir os direitos e deveres dos sócios do SNM, 1955-03-16. Museu da Música Portuguesa

Apesar da legislação e das tentativas do SNM os músicos continuavam a contornar os procedimentos, o que revela que o sindicato, ao estar centralizado em Lisboa e no Porto, tinha pouca força de acção no resto do país. Por outro lado, as infracções que o Sindicato Nacional dos Músicos denunciava não eram vistas como prioritárias pela PSP, GNR ou câmaras municipais (Figuras 65 e 66). Havia uma ambivalência nos músicos, em oscilarem entre estar dentro dos tramites legais, mas também de os transgredirem de acordo com as oportunidades.

3.5 CONTEXTOS DE ENSINO E DE APRENDIZAGEM MUSICAL

O ensino de música em Portugal caracterizou-se por uma sobreposição de perspectivas políticas, pedagógicas e artísticas sobre música e o papel dos músicos na sociedade. O ensino de música era marcado pela interacção e confronto entre políticas culturais estatais e as acções individuais de criadores, intérpretes, professores, estudiosos, técnicos, produtores, etc. Baseou-se em modelos estrangeiros, adaptados à realidade musical de Portugal, entendida como “periférica” (Vasconcelos e Artiaga 2010). Entre tentativas de elaborar um modelo de formação artístico-musical, o trabalho musical profissional e as actividades amadoras, o ensino de música contemplou realidades plurais que tornavam a sua convergência no sistema de ensino complexa. No ensino de música em Portugal coexistiram diferentes saberes, técnicas, símbolos e convenções, resultantes de públicos e profissionais diferenciados. O ensino de música englobava o ensino em escolas primárias e privadas enquadrado na escolaridade obrigatória, o ensino especializado, o ensino doméstico e o ensino em bandas filarmónicas e associações recreativas – estes dois últimos não estavam consagrados no sistema educativo (*idem*). Em Vidago não havia ensino especializado, e mesmo o ensino doméstico era residual.

O ensino de música enquadrado na escolaridade obrigatória consistia na disciplina de Canto Coral, que existia desde 1870. Tratava-se de uma formação básica: o propósito dos liceus consistia em “educar artisticamente”, não em formar de artistas. No entanto, não se obteve os resultados esperados: por um lado, faltava preparação dos professores, por outro, não era considerada a prioritária comparativamente ao ensino de competências de leitura, escrita e cálculo matemático (Artiaga 1999; Vasconcelos e Artiaga 2010).

O Estado Novo decidiu manter a prática de canto em coro no ensino, que entendia como representativa de uma sociedade em miniatura, homogeneia e representativa da nação, orientada pela liderança autoritária e disciplinadora do maestro. O canto devia transmitir, através da conjugação de texto, melodia e ritmo, os “sentimentos patrióticos necessários a uma grande Nação”. Em 1932, com o Decreto-Lei nº 21.150, foram explicitadas as três linhas orientadoras da disciplina: “estética” para educar as “faculdades emotivas e morais dos alunos”; “fisiológica” para a “ginástica dos aparelhos vocal e respiratório, com base “rítmica”; “recreativa” para “repouso e distracção agradável” face à exigência intelectual das restantes disciplinas. O ministro Carneiro Pacheco, entre 1936 e 1939, promoveu o canto coral enquanto elemento formador da “alma colectiva” da juventude no “Portugal Renovado”. Dividiu-se os conteúdos em aulas e sessões, em que as primeiras ministravam conhecimentos e as segundas cultivavam a “boa moral e o civismo e a educação física” com o propósito de “colher os resultados educativos do canto coral”.

Em 1947, Pires de Lima entrou no Ministério da Educação e iniciou uma reforma no ensino, com fim a adequar os alunos às circunstâncias económicas e sociais do momento, que consistiu numa redução das disciplinas consideradas acessórias, ou seja, Educação Física, Lavoros Femininos e Canto Coral, que passaram a ser da responsabilidade da Mocidade Portuguesa.

Em 1957, com Olga Violante na Direcção dos Serviços Musicais de Canto Coral da Mocidade Portuguesa Feminina, renovaram-se os programas para o ensino primário, ainda com raízes nos valores catolicistas e nacionalistas, pretendia-se uma preparação cultural, cívica, moral, artística e física, através da cooperação activa do aluno. A mudança de denominação da disciplina de “Canto Coral” para “Educação Musical” era simbólica do entendimento da disciplina enquanto parte integrante da formação do indivíduo. Veiga Simão, enquanto responsável pela Educação, entre 1970 e 1974, foi controverso porque incentivou “a democratização do acesso e a diversidade de oportunidade na qualificação escolar” (Vasconcelos e Artiaga 2010).

Ainda assim, a aprendizagem musical, em Portugal, nunca chegou a ser considerada uma prioridade na escolaridade, não se tendo concretizado a reforma idealizada por Viana da Mota (Artiaga 1999). A educação musical especializada, lecionada em estabelecimentos de ensino vocacionado para a profissionalização artístico-musical, encontrava-se limitada aos meios urbanos como Lisboa, Porto, Coimbra e Évora, estando Vidago muito longe dessa realidade (Vasconcelos e Artiaga 2010). Havia apenas o pouco de música que se ensinava na escola básica, e quem pudesse aprofundar os seus estudos tinha de ir para Chaves. Assim sendo, os músicos da área de Vidago aprendiam maioritariamente “de ouvido” – o que fez com que ainda hoje “saber música” seja usado para designar “saber ler partituras”.

Para aproveitar o tempo perdido, ia a aprender solfejo. Do solfejo fui à gaita, e depois... olhe! Teoria, pois, depois prática! Aprendia ali na Casa do Povo. O grupo onde eu estava inserido com mais colegas era pertença da Casa do Povo. O partidarismo que havia na altura obrigava a isso. E então ali fui aprender como Os Orfeus [...]. Solfejo é como quem anda a aprender a ler e a escrever. [...]Tinha os meus dezasseis anos, talvez. Dezasseis, dezassete... Os rapazes juntaram-se e perguntaram a um tio meu, que era o maestro. A minha família é ligada, toda, a músicos, uns de um lado, outros de outro, maestros, bandas, militares, e tudo isso! E então nós, rapazes que estávamos com a quarta classe feita - não havia outros estudos - víamos se era possível porque ele fazia parte de um conjunto, uma orquestra, como lhe chamavam antigamente, que era a Orquestra Relaxados.

João Aguiar

Entrevista realizada a 2017-08-19

Para entrar na banda era preciso “ter jeito”. Essa aptidão musical era entendida como hereditária, estando associada a famílias, como Aguiar, Gonçalves ou Ferreira (Holton 2003) – bem expressa na generalização “Se vir o nome Aguiar é músico!”, proferida por elementos dessa família. De facto, fazer parte de uma família com músicos permitia desde logo um ensino precoce, como se verificou com diversos membros da família Aguiar, com os filhos de José Ribeiro e com Lucinda Prazeres.

A aprendizagem resultava do empenho do maestro, que ensinava solfejo aos novos membros. Embora fosse permitido aos músicos da banda Os Orfeus levar os instrumentos da Casa do Povo para praticar em casa, essa prática não era comum. Se, por um lado, os músicos tinham outras profissões que lhes ocupavam o dia, por outro, de acordo com João Aguiar, considerava-se que sem figura do

maestro a instruir e a reprimir os erros, ensaiar não daria frutos, podendo até reforçar eventuais falhas.

O solfejo é a primeira classe da escola. É onde se começa. Eu, infelizmente, não aprendi o solfejo. [...] O primeiro instrumento que eu tive foi uma flauta, dessas de plástico, de feira [...]. Eu, já com dez anos, onze, já pegava na viola do meu pai, só para dizer que já tinha uma viola nas mãos. E foi na viola do meu pai que eu aprendi alguma coisa, a começar a ganhar o calo... Depois arranjei um método instantâneo de viola, em que dizia lá como é que se fazia as primeiras posições. Mas a primeira flauta, já fazia dela o que queria, depois, entretanto, a viola foi sempre o instrumento que me apaixonou. Aquela paixão de ver o meu pai tocar, e eu queria tocar também. Se bem que também tinha o saxhorn, que tocava na banda, mas foi uma coisa que o instrumento de sopro nunca me satisfez. Nunca, nunca, sempre tive a paixão pelas cordas, de guitarra, de viola, de cavaquinho... portanto, esses instrumentos que eu adoro. E depois, entretanto, com catorze anos já tinha algumas noções de viola e ingressei n'Os Plumas.

Rui Queirós

Entrevista realizada a 2017-08-19



Figura 67: Alguns elementos de conjuntos musicais em Vidago e as relações de parentesco que os unem.

De notar que se tratam de árvores genealógicas incompletas, estando representados praticamente só elementos que pertencem a conjuntos musicais.

Apesar do aspecto familiar ser o mais apontado como factor impulsionador da prática musical (espelhado na Figura 67), não é de negligenciar o impacto que o contacto com os fonogramas e a rádio terão tido no desejo de aprender a tocar – evidenciado pela prática corrente de transcrição dos sucessos da rádio.

3.6 REDES DE CONTACTO COM AS INDÚSTRIAS DA MÚSICA

As chamadas “indústrias da música” incluíam uma variedade de actividades tais como: a da construção e venda de instrumentos musicais, a indústria fonográfica (ou da produção, venda e distribuição de suportes de música gravada), a das tecnologias de reprodução do som, a dos meios de comunicação de massas (com destaque para a rádio) e a das empresas de agenciamento de artistas e produção de espectáculos (Losa 2010, 2013). As “indústrias da música” estavam enquadradas no conceito adorniano de “indústria cultural”, em que a lógica economicista da produção em massa com propósito comercial e sujeita às leis de mercado, era aplicada à cultura – consequência do desenvolvimento tecnológicos (nomeadamente da expansão da electricidade) da “segunda revolução industrial”, na segunda metade do século XX (Losa 2010). A venda de suportes de áudio, num mercado “capitalista”, conduziu à noção de música enquanto mercadoria.

Como Portugal era predominantemente rural, a actividade comercial fonográfica era menos intensa do que nos países europeus de maior intensidade populacional urbana. Essa situação era agravada pelo facto de não existirem no país estruturas de produção autónomas até meados da década de 1950, estando dependente das decisões de um reduzido número de empresas que detinham um monopólio transnacional (Losa 2013). A fonografia desenvolveu-se sobretudo nos polos urbanos, associada às classes socioprofissionais do comércio, que sustentaram a criação de um mercado local. Do mesmo modo, sistemas de reprodução do som e aparelhos de rádio eram vendidos em estabelecimentos comerciais, que actuavam como pequenos agentes de grandes empresas internacionais, tais como *Telefunken* ou *Philips* (*ibidem*).

Assim, os produtos e os processos derivados das indústrias da música chegavam a Vidago mediadas por pequenos logistas, estabelecidos em espaços urbanos como Chaves e Porto, ou através da feira, que se realizava todos os meses nos dias três e dezanove (Salvador 2004), onde se poderiam inclusivamente adquirir fonogramas.

A tecnologia de gravação e reprodução era de especial relevância para os estabelecimentos hoteleiros: por um lado, dispensava a simultaneidade da interpretação e da escuta permitindo ter música para entretenimento dos aqistas mesmo sem o custo dos músicos contratados, e, por outro, a música gravada era em si mesma um símbolo de progresso tecnológico, modernidade e cosmopolitismo (Losa 2013). Os aqistas poderiam trazer os seus discos para serem tocados, alargando o leque de possibilidades para lá do que chegava a Trás-os-Montes.

Isto é um bilhete-postal que o Carriço envia para a firma Francisco Guimarães e Companhia Lda. na Rua do Almada, nº 128, Porto, de onde se abastecia de instrumentos. Assinava José Rodrigues, Regente de Banda, Vidago - toda a gente o conhecia, o carteiro sabia quem era, não era preciso mais nada... Isto passa-se em 1934, e diz assim: "Peço o favor de me mandar na volta do correio esta encomenda uma surdina para o trombone de canto. Peço para me mandar já o mais depressa possível. Peço para ser das melhores que houver." Outro: "Por fim, pedia-lhe que não se esqueça do instrumento que é preciso para dia 31 do corrente. Esperamos que esteja cá sábado ou antes. Peço mande dizer o preço de todos os instrumentos de banda." Ele aqui ou ia formar uma banda.

Júlio Silva

Entrevista realizada a 2017-08-18

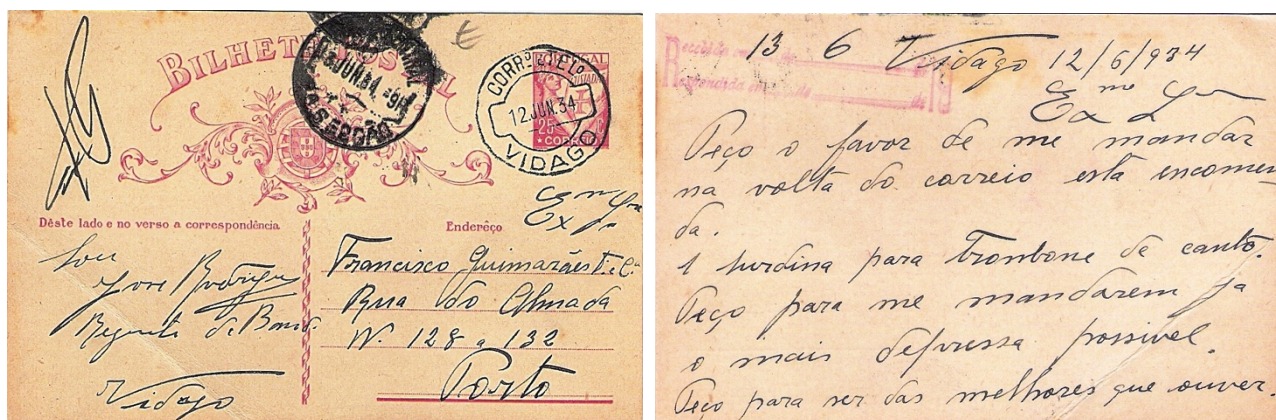


Figura 68: Bilhete-postal redigido pelo maestro José Rodrigues à loja Francisco Guimarães, 1934-06-12. Imagem cedida pelo colecionador Júlio Silva

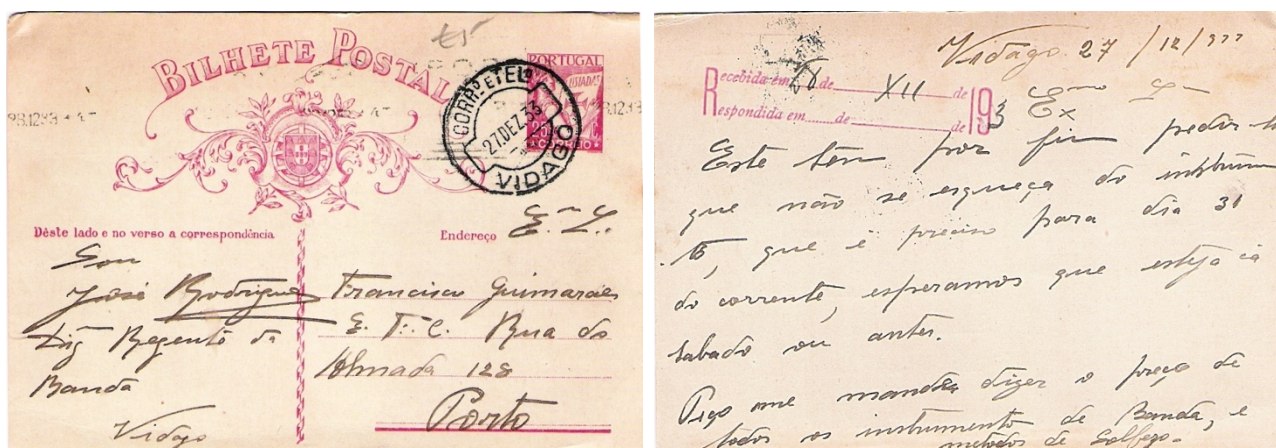


Figura 69: Bilhete-postal redigido por José Rodrigues à loja Francisco Guimarães, 1933-12-27. Imagem cedida pelo colecionador Júlio Silva

Os instrumentos eram fornecidos pelo estabelecimento comercial Francisco Guimarães, Filho e C.A Lda., estabelecimento também conhecido por Casa Guimarães, uma loja de instrumentos musicais de relevo no âmbito das bandas filarmónicas. Foi fundada em 1898, na Rua do Almada (Porto) por Francisco Ribeiro Pinto Guimarães, antigo funcionário do estabelecimento concorrente situado na mesma rua, Casa Castanheira. Fabricava, vendia e reparava instrumentos de sopro, de cordas dedilhadas e de percussão, tendo particular impacto como fornecedora de instrumentos para bandas filarmónicas e músicos e clientes particulares (Bento 2010).



Figura 70: “Secção de saxofones e reparos em instrumentos de madeira”, *Catálogo dos Instrumentos de Música*, 1913. Loja de instrumentos Francisco Guimarães.

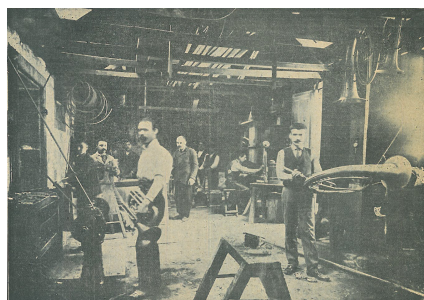


Figura 71: “Secção de polidores e fundição”, *Catálogo dos Instrumentos de Música*, 1913. Loja de instrumentos Francisco Guimarães.

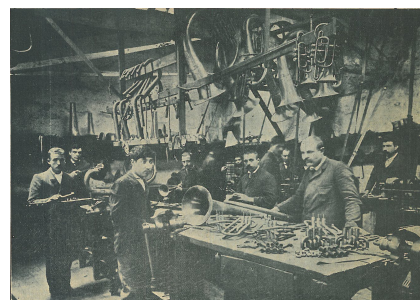


Figura 72: “Secção de Instrumentos músicos”, *Catálogo dos Instrumentos de Música*, 1913. Loja de instrumentos Francisco Guimarães

Uma vez que foi fundada num período em que as importações de instrumentos não eram a norma, a venda de instrumentos assentava na produção industrial – a vapor – nas oficinas⁴⁹, a que se seguia uma ampla distribuição pelo norte do país. O catálogo de instrumentos era vasto, incluindo fotografias dos instrumentos. Contemplava: cornetins, filiscornes [sic], saxtrompas, trombones, bombardinos, contrabaixos, helicons [sic], saxofones, clarins, cornetas de marinha, requintas, timbales, ferrinhos, tarolas, timbalões, bombos, pratos, pandeiretas, flautas, flautins, oboés, *cor anglais* [sic], fagotes, clarinetes, rabecas, violetas, violoncelos, rabecões, violões, bandolins, bandurras, cavaquinhos, guitarras, mandolas, bandolins, ocarinas, concertinas, acordeões, caixas de música, órgãos, pianos (Guimarães 1913).



Figura 73: Instrumentos musicais construídos nas oficinas da Francisco Guimarães, 2017-10-23

⁴⁹ As oficinas estavam divididas em secções, a saber: “secção de instrumentos músicos” (Figura 72), “secção de polidores e fundição” (Figura 71), “secção de saxofones e reparos em instrumentos de madeira” (Figura 70). Uma vez que actualmente as oficinas estão desactivas, as ferramentas, os moldes e os instrumentos antigos foram transferidos para a cave do estabelecimento comercial (Figura 73).

Além da venda dos instrumentos, a loja disponibilizava também serviços de reparação. Aceitava pedidos a prazo para bandas filarmónicas, mediante assinatura do presidente, tesoureiro ou professor, “para evitar desculpas de responsabilidades”⁵⁰, que enviava pelo correio (Guimarães 1913), método ao qual recorria o maestro José Rodrigues, evitando assim a inconveniência da deslocação ao Porto e transporte dos instrumentos.



Figura 74: Capa do Catálogo dos Instrumentos de Música, 1913. Loja de instrumentos Francisco Guimarães

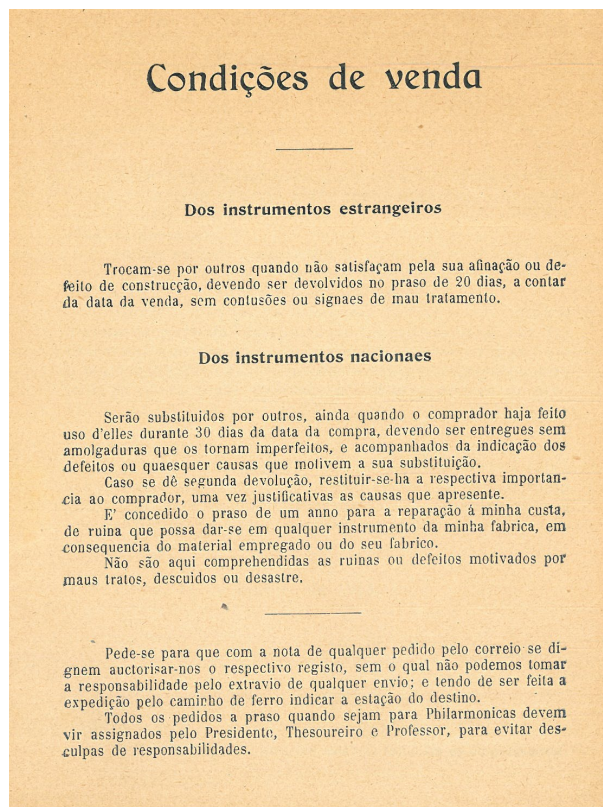


Figura 75: Condições de Venda, Catálogo dos Instrumentos de Música, 1913. Loja de instrumentos Francisco Guimarães

A loja (...) juntamente com a parte comercial, teve sempre a parte industrial, teve sempre uma oficina agregada à loja, onde chegou a ter quarenta e muitos funcionários.

Nessa altura não havia importação, todos os instrumentos eram fabricados nas nossas oficinas.

E a nível do país inteiro não havia muito mais oficinas, havia a nossa aqui, havia outra na rua (...) a Casa Castanheira (...). O que eu quero dizer é que naquela altura não havia instrumentos chineses (...). Tudo aquilo abastecia as filarmónicas a nível nacional, pelo menos de Lisboa para cima, (...) era tudo fabricado aqui nas nossas oficinas e nas oficinas da Casa Castanheira.

Era desde comprar a chapa, o tubo, (...), até fabricar o instrumento e ele ter um formato normal de um instrumento. Tudo passava por este processo de fabricação aqui. Tínhamos essa oficina, que era muito completa.

António Nogueira, funcionário da Francisco Guimarães

Entrevista realizada a 2017-10-23

⁵⁰ Esta condição surgia expressa no Catálogo dos Instrumentos Musicais, na secção condições de venda (Figura 75).

Ainda é do meu tempo as pessoas virem carregadas de instrumentos para reparar, de Vidago, de Chaves, de Virarandelo, da Banda dos Pardais, de todas essas bandas de Vila Real, de Mirandela, de Brangança, aqui de mais perto, aqui desta zona de Aveiro, tudo!.. Da zona das Beiras, ainda hoje temos clientes das Beiras, de Viseu, e aquilo ia por aí abaixo! Ainda hoje conheço bandas daquela zona da Figueira da Foz, dali, que eram aqui todos clientes. Nessa altura também tinham que cá vir todos reparar os instrumentos. Hoje em dia compra-se um instrumento com muita facilidade, não é? Hoje em dia tenho um filho para aprender música, chego aqui e há instrumentos acessíveis. Se ele aprender música, aprendeu, e compro-lhe um instrumento melhor, se não aprender, o instrumento também é pequeno, não fico a perder muito dinheiro. Antigamente não havia essa facilidade...

António Nogueira

Entrevista realizada a 2017-10-23

O trabalho de fabrico de instrumentos era complementado com outros serviços que utilizassem as competências dos funcionários na manipulação do latão, tais como fechos para malas de senhora ou enxofradeiras. Esses trabalhos complementares assumiam particular relevância durante crises económicas, em que são menos os clientes que adquirem instrumentos musicais, já que estes nem tinham um valor acessível, nem eram considerados imprescindíveis em momentos de adversidade financeira.

Eu sei que houve (...) devido (...) a crises económicas (...) uma certa limitação, uma certa crise de serviço na oficina. Eu sei que nessa altura eles fabricavam outras coisas para além dos instrumentos. Fabricavam sulfatadores, a Casa era muito famosa a fazer enxofradeiras, (...), que era para as vinhas no douro (...).

Vou-lhe mostrar um catálogo antigo que tem a frontaria da casa, que tem um boneco – nós chamávamos-lhe o Manel – (...) que estava à porta só com uma enxofradeira às costas e uma cana grande (...). Era conhecida como “a Casa do Boneco”, porque como havia muito analfabetismo as pessoas não sabiam, não conseguiam identificar, e então era uma forma mais fácil de identificarem a casa⁵¹.

Porque não tinham que fazer, não tinham serviço, (...) os funcionários começaram a fabricar essas enxofradeiras, e noutras alturas devido à crise fabricavam – que a oficina tinha muita gente, muitos funcionários – e como faziam trabalhos de latão, fabricavam fechos para malas de senhora, e coisas assim do género, muitas coisas, muita variedade de coisas, que era para produzir, para ter os empregados, para terem que fazer.

António Nogueira

Entrevista realizada a 2017-10-23

Além do fabrico próprio, a Francisco Guimarães vendia igualmente instrumentos musicais que importava do estrangeiro. No entanto a sua actividade no domínio das indústrias da música era mais

⁵¹ O catálogo em questão data de 11 de Janeiro de 1913. Para além do boneco com a cana de enxofrar, a marcar a entrada da loja havia um placar a anunciar a “fábrica a vapor de instrumentos músicos Francisco Ribeiro Pinto Guimarães” (Figura 74).

abrangente, incluindo também a venda de partituras. Um catálogo de partituras para banda, publicado em 1950, tanto espelhava as práticas musicais do público que frequentava a loja, como enformava as suas próprias práticas musicais. Era composto por 140 peças de música de concerto (na sua maioria adaptadas de obras operáticas), 41 fantasias (38 das quais de autores nacionais), 47 composições para instrumento solo (sopros de madeira), 308 marchas, 31 marchas fúnebres, 37 marchas graves, 30 hinos (onde coexistiam os hinos a N^a S^a de Fátima, da Legião e da Mocidade Portuguesa, da República Portuguesa, da Rússia, do Primeiro de Maio e o hino Socialista), 38 canções, 11 fados, 21 *fox-trot* (entre os quais constava o *fox-trot Ku Klux Klan*), 34 *one-steps*, 20 tangos, 19 valsas (*Catálogo de Músicas Para Banda* 1950). Era permitida, se necessário, a venda de partes da partitura, “com o mesmo escrúpulo de cópia e por preços módicos” (Figura 77).



Figura 76: *Catálogo de Músicas para Banda*, 1950. Loja de instrumentos Francisco Guimarães.

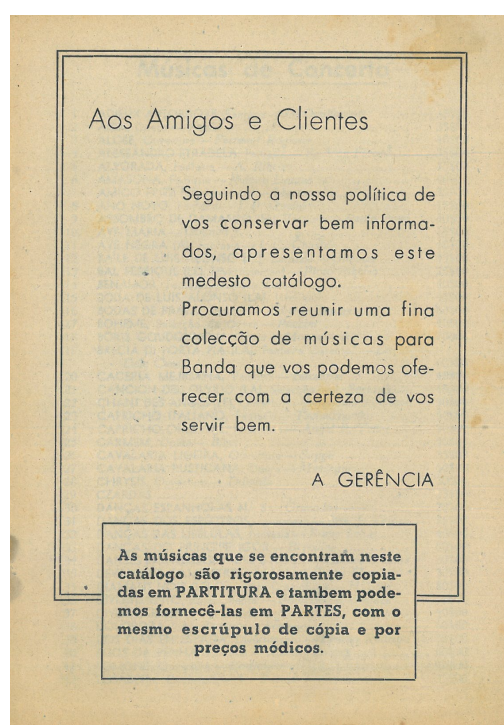


Figura 77: Músicas copiadas em partitura e em partes, *Catálogo de Músicas para Banda*, 1950. Loja de instrumentos Francisco Guimarães

Na década de 1940 começou a notar-se uma diminuição da construção de instrumentos. Com a transição da “afinação bilhante” (lá a cerca de 450 Hz) para a “afinação normal” (lá a 440 Hz), a procura de instrumentos fabricados localmente foi reduzindo comparativamente aos instrumentos importados. Em 1985, foi comprada por Américo Nogueira, proprietário da Casa Castanheira (Bento 2010). Desde sempre que se verifica esta interacção entre diversas actividades económicas ligadas à música que tanto potenciam as práticas artísticas como delas se alimentam. Por outro lado, a actividade dessas casas comerciais que alimentavam a procura de instrumentos e a música no norte de Portugal, mostra que muitos destes processos escapavam a Lisboa, mesmo que esta continuasse a ser a cidade macrocéfala do país.

4 MAPEAMENTO DOS ESPAÇOS SONOROS

A turistificação tem consequências nos espaços, que se refletem aos níveis das políticas de representação, consumo de imagens e sons, criação de narrativas de “autenticidade”, curadoria da música, gestão privada do espaço público, transformações no som ambiente e política urbana de planeamento do território (Carvalho & Fuarros 2019). Retomando o exemplo apontado no terceiro capítulo, em que a ferrovia foi construída de modo a estar pronta pela inauguração do Palace Hotel (tendo sido arquitectada a Avenida Teixeira de Sousa de modo a unir esses dois locais através de uma recta), é possível entender o modo como o turismo condicionou o planeamento urbano da vila, o som ambiente (passou a existir o ruído e a agitação característicos de uma estação de caminhos de ferro). Não se tratou de um caso único, pelo que ao longo deste capítulo serão apresentados zonas turísticas emblemáticas em Vidago, onde o som contribuiu para a organização, construção e delimitação dos espaços (Fuarros 2013).

A entrada para a vila de Vidago é feita pela Estrada Nacional nº 2, passagem obrigatória para quem se dirigia a Vila-Real, sede de distrito, a quarenta e cinco quilómetros (Salvador 2004; M. J. Pereira 1971). Está a cinco quilómetros de Pedras Salgadas, e a dezoito de Chaves – ambas as localidades com turismo termal. A Linha do Corgo ligava a Peso da Régua a Chaves de comboio. As rectas da estrada para a localidade de Sabroso separam a parte antiga da mais recente da vila, que cresceu em torno dos estabelecimentos hoteleiros, o apeadeiro de Salus e a estação de Vidago, percorrendo o espaço até à zona termal, mais afastada, situada na encosta da serra.



Figura 78: Vista para a vila a partir da antiga estação de comboios. 2017-08-16.
Fotografia da autora.

4.1 GRANDE HOTEL

Em Maio de 1871, iniciam as obras do primeiro hotel⁵² a ser construído em Vidago, apenas um ano após a formação da Empresa das Águas de Vidago, marcando o início do investimento desta empresa no turismo termal (M. J. Pereira 1971). O projecto foi elaborado por Faustino de Oliveira Maia. A localização, em frente à Estrada Nacional nº 2, foi escolhida de modo a que fosse visto por todos os que passassem por Vidago. Foi inaugurado em 1874, pelo Primeiro Ministro Rodrigo da Fonseca Magalhães, juntamente com o telégrafo e o posto do correio (Salvador 2004). Estes serviços, bem como água canalizada, foram introduzidos para o bem-estar dos potenciais turistas – este aspecto era particularmente evidente pela sazonalidade do serviço, estando disponível apenas em período termal, negligenciando as necessidades dos moradores no durante o resto do ano. O prestígio do Grande Hotel consolidou-se com as estadias do rei D. Luís I entre 1875 e 1877, e da família real em 1884 (S. M. R. Pereira 2014).



Figura 79: Grande Hotel. 2017-08-16. Fotografia da autora

Com o propósito de criar um ambiente favorável ao lazer, organizou-se o espaço em redor construindo uma cocheira (para quem chegasse a Vidago pudesse guardar o seu veículo), um jardim onde se pudesse “passear as águas”⁵³, jogar croquet ou praticar ginástica, e ainda um café na praça principal, o Meia Laranja – assim denominado pela forma do muro. Foi edificado um balneário onde se faziam banhos com águas termais. Por cima do balneário estavam disponíveis catorze quartos de segunda classe, complementando a oferta – conhecidos como “Pequeno Hotel”.

⁵² Até então existiam apenas a Pensão das Aurélias, e a Pensão do Simão.

⁵³ Expressão usada pela equipa médica aquando da toma das águas, para aconselhar os aqistas a caminhar pelo parque.

Cinco funcionários constituíam uma micro indústria, preparando entre mil a mil e quinhentas garrafas de água termal para distribuir pelo país e exportar para Europa, África e América (M. J. Pereira 1971; Salvador 2004; S. M. R. Pereira 2014).



Figura 80: Sala de jantar do Grande Hotel. 1947. Fotografias cedidas por António Manuel Fiúza Fraga

O hotel tinha vinte e quatro quartos de primeira classe, no rés-do-chão, e trinta quartos mais acessível primeiro piso (S. M. R. Pereira 2014). No período em estudo, estes últimos tinham a alcunha de “o galinheiro”, referindo-se à pequena dimensão face às expectativas da época, e o balneário estava desactivo desde 1916, altura em que foi substituído pelo situado nas imediações do Palace Hotel. Nesses quartos de menor valor tinham lugar, pelos serviços prestados, o médico, o padre e o pianista residente. O pianista, era tratado como qualquer outro funcionário: o seu trabalho era temporário e os rendimentos bastante moderados. A sua função consistia em tocar, nos bailes, música para dança, como valsas, tangos, slows (entrevista a Maria Elvira Carvalhal, 2016-04-30).



Figura 81: Salão de festas do Grande Hotel. Cerca de 1960.
Fotografia cedida por António Manuel Fiúza Fraga

Os bailes eram destinados aos hóspedes, e tinham *dress code* formal (Figura 81). Jaime José, um *bon vivan* de família burguesa, era o único vidaguense que tinha por hábito frequentar os bailes⁵⁴ (entrevistas a António Manuel Fraga, 2016-04-25, Floripo Salvador e Júlio Silva, 2017-08-18). O salão de festas correspondia à cave do Grande Hotel. Tinha janelas elevadas, ao nível do chão da rua. Quando, em menino, António Manuel Fraga (filho da gerência do hotel) abria as cortinas dessas janelas às escondidas, era possível a quem passava na rua, ver e ouvir as modas desse meio de entrada restrita (entrevista a António Manuel Fraga, 2016-04-25).

No salão de leitura havia um gira-discos, onde os hóspedes podiam colocar os discos que traziam do Porto e de Lisboa. As categorias musicais mais tocadas eram música clássica e *chanson fransaise*, preferidos pelas gerações mais velhas. Os jovens apreciavam a corrente rock cantada em inglês, no entanto só tinham vez quando os adultos estavam a dormir a sesta, uma vez que estes não partilhavam do mesmo gosto musical. A um canto, estavam três estantes de partituras e um piano.



Figura 82: Aquistas, alguns elementos da equipa do Grande Hotel e o pároco. 1940.
Fotografia cedida por António Manuel Fiúza Fraga

⁵⁴ A distinção social estava latente na restrição da participação nos bailes em função dos cuidados com a imagem: possuir um fato ou um vestido formal e sapatos de salto alto era indispensável a entrada no hotel. Se Jaime José não tivesse a possibilidade de ter roupa adequada – o que era recorrente entre os vidaguenses – não teria podido participar nos bailes. Por outro lado, é de realçar que era membro da família Fiúza, ou seja, tinha afinidade com gerência do hotel. O investimento deliberado na *toilette* não era exclusivo dos bailes, como é possível observar em fotografias da sala de jantar (Figura).

Nós tínhamos a nossa festazinha, no primeiro domingo de Agosto, depois para o povo não havia mais nada. Depois aparecem umas coisas chamadas verbenas, que era todos os sábados à noite, no parque nas traseiras do Grande Hotel, também ia muita gente dos hotéis.

Júlio Silva

Entrevista realizada a 2017-08-18

Os Bombeiros Voluntários de Vidago – que surgiram em 1967, após o incêndio do Hotel do Golfe – necessitavam angariar fundo para adquirir um espaço e material, pelo que organizavam as Verbenas. Consistiam em festas aos sábados à noite, no Verão, montadas nas traseiras do Grande Hotel (Floripo Salvador & Júlio Silva). Eram anunciadas através de cartazes, e de um altifalante no carro dos bombeiros, que circulava por Vidago e pelas localidades em redor. A entrada nas verbenas era paga. Ainda assim tinham bastante afluência, atraindo locais, aquistas e pessoas das aldeias vizinhas. Para rentabilizar os lucros, os bombeiros vendiam de comida e bebida.

Tudo que era lucros era revertido para os bombeiros: aquisição de material... e para o quartel (...). Mas atraíam muita gente. Vinham das aldeias todas, mais o pessoal daqui que estavam nos hotéis. (...) costumavam fazer cartazes, não é Augusto? Cartazes, e andava um carro dos bombeiros a anunciar. Os bombeiros andavam num carro com um altifalante a anunciar “Hoje, à noite, verbenas com caldo verde...”. Eu lembro-me disso também, perfeitamente. E iam também pelas aldeias mais próximas, não é? Era assim que se chegava a anunciar. Mas as pessoas quase que não precisavam porque já sabiam que todos os anos nos sábados havia...

Júlio Silva

Entrevista realizada a 2017-08-19

Os músicos eram contratados, e tocavam num pequeno palco coberto. As Verbenas coincidiram com o período em que Os Plumas gozavam de fama regional, pelo que actuavam com frequência, juntamente com O Oásis, um grupo musical de Vila Pouca de Aguiar.

E inicialmente as primeiras verbenas foram feitas pel’ Os Plumas, porque Os Plumas eram um conjunto que dava suporte àquilo. E nós sabíamos que os bombeiros faziam as Verbenas e nós não fazíamos contratos com ninguém aos sábados. E entretanto Os Plumas fizeram algumas, entretanto, para não serem sempre os mesmos, vieram O Oásis, que eram o conjunto daqui de Vila Pouca, e outros sábados faziam eles, e entretanto voltamos a ser nós Os Plumas, e aos sábados era sempre. Até 76, que acabou Os Plumas, e depois acabaram as festas verbenas também (...). Nós fazíamos um contrato com eles. Houve uma altura que era uma percentagem das entradas. Porque houve algumas verbenas que nós fizemos que vinham mais a nós que aos bombeiros. Lembro-me de uma, em que houve uma trovoada às sete da tarde, ia para começar uma verbenas, cai uma trovoada aqui em Vidago, arrasa ali aquilo, o parque todo, aquilo caíram para ali galhos, toda a gente se pôs a andar, nós tínhamos o contrato feito, e eles tinham que nos pagar, e eles não queriam porque não ganharam nada.

Rui Queirós

Entrevista realizada a 2017-08-19

4.2 VIDAGO PALACE HOTEL

Trinta anos após a sua abertura, o Grande Hotel de Vidago já se tornara insuficiente para o número crescente de aquistas. Por outro lado, as pensões não eram uma alternativa ideal: tratavam-se de casas de habitação adaptadas, que não conseguiam igualar as condições de higiene e conforto de um hotel (M. J. Pereira 1971). Assim sendo, em 1907, a Empresa das Águas de Vidago encomenda um projecto ao arquitecto Miguel Ventura Terra⁵⁵, que acabou por não se concretizar pelos elevados custos que iria acartar. A Empresa Construtora do Porto apresentou diversas propostas do arquitecto José Ferreira da Costa e, em Março de 1908, a Empresa das Águas de Vidago aceitou uma versão um pouco menos monumental (S. M. R. Pereira 2014). O Palace Hotel foi construído perto das nascentes, inserido num parque com amplas alamedas pedestres, jardins cuidados, lagos artificiais e estruturas arquitectónicas a proteger as fontes (S. M. R. Pereira 2014).



Figura 83: Fachada do Palace Hotel. 2012-08-20. Fotografia da autora.

O edifício do hotel tinha quatro andares e incluía salão de festas, banhos e retretes, considerado, por isso, na vanguarda do conforto turístico (M. J. Pereira 1965). Era o estabelecimento mais luxuoso em Vidago, frequentado por políticos de relevância, como o Presidente Óscar Carmona e respectiva Primeira-dama Maria do Carmo Carmona, o jornalista e director do SPN/SNI António Ferro ou o Ministro das Obras Públicas António Carneiro Pacheco. Havia uma clara distinção entre os aquistas e os vidaguenses, os primeiros eram oriundos do meio urbano, um estatuto social diferente, a maneira de vestir, a possibilidade de gozarem férias, como se fossem de “dois mundos” diferentes:

⁵⁵ Miguel Ventura era um conceituado arquitecto, tendo sido responsável pela concepção da Casa Ventura Terra (1903), Banco Totta e Açores (1905), Casa dos Viscondes de Valmor (1906), Santuário e Hotel de Santa Luzia (1899).

Quando dizemos que o Palace era aberto ao público, não era bem assim, as pessoas mais pobres tinham vergonha de entrar e auto excluíam-se, portanto não iam. Não eram proibidos, evidentemente que se fossem para lá descalços não os deixavam entrar. Vidago eram dois mundos, o estrato social era totalmente diferente. O Palace era um mundo, e o resto era outro. O povo não se misturava com os aquistas, tudo que era hotéis e não sei quê, o povo não se misturava. Nós agora estamos aqui e podemos ir ao Palace que ninguém dos diz nada, podemos achar caro, isso é outra questão, mas vamos! Mas naquela altura não.

Júlio Silva

Entrevista realizada a 2017-08-18

Ao passar os portões do parque, era de imediato perceptível a desigualdade social, conforme as memórias de infância de Floripo Salvador, sobre a década de 1960, altura em que acompanhava António Oliveira, uma criança invisual que tocava acordeão à porta do Palace Hotel. O que conseguia angariar num dia com as moedas e notas que lhe iam dando os hóspedes era tanto quanto o salário que o seu pai recebia por um mês de trabalho. Por sua vez, Floripo Salvador e o seu irmão aproveitavam a situação para libertarem-se um pouco do trabalho de balcão no estabelecimento do pai, o restaurante *O Resineiro*.

Havia um invisual da Freixeda, que vinha connosco, comigo e com o meu irmão, e então esse invisual tocava muito bem acordeão [...]. Tinha o menino aí doze anos, treze anos, catorze anos, vinha aqui para a porta do Palace Hotel. Como era completamente invisual, vinha eu ou um irmão meu, outras vezes mais que um irmão e acompanhávamos ali o rapazinho, trazíamos-lhe uma cadeira, e o rapazinho sentava-se ali a tocar acordeão e os hóspedes que vinham (...). Tocava tudo de ouvido, aquelas modas que estavam mais em voga.

Floripo Salvador

Entrevista realizada a 2017-08-18

Avançando um pouco, chegava-se ao coreto, estrategicamente situado de modo a ser escutado por quem estava a tomar as águas na Fonte Nº 1 e por quem estava ainda à espera de vez (Figura 84). Financiado por Miguel de Carvalho, o coreto foi construído junto ao ferradouro, no início da Rua Alves Teixeira, tendo sido deslocado posteriormente para o Palace (Salvador 2004). Essa transferência não foi bem aceite pela população vidaguense, por restringir o acesso:

Aquele coreto era aqui de Vidago, da vila. A Empresa é que depois apoderou-se dele. A Banda tocou lá uma vez. Mas não podia lá tocar normalmente porque não cabia lá.

João Aguiar

Entrevista realizada a 2017-08-19



Figura 84: Coreto, Fonte Nº 1 e Loja de Vidago. 2016-08-17. Fotografias da autora.



Figura 85: Lago do Palace Hotel. 2012-08-20. Fotografia da autora

Ainda no exterior, era possível escutar música ambiente na zona do lago. As bobines estavam no gabinete da telefonista, e o som era transmitido através de altifalantes. Pretendia-se criar uma atmosfera propícia ao romance. O mesmo método era usado na zona da piscina:

Agora a música da piscina, que eram uns altifalantes que estavam no topo de uma árvore, cobertos com uma coisa por causa da chuva, uma chapa, e os altifalantes estavam lá o ano inteiro. [...]E tinham um fio ligado à cabine da central telefónica, e que a telefonista passava de vez em quando as bobines. Só que é assim: a música ali era agradável, aquilo gemia e ninguém percebia o que estava a dar. [...] Era uma música de fundo que ninguém percebia, que ninguém estava a prestar atenção à música. Sabia-se que existia ali qualquer coisa, era engraçado.

Rui Queirós

Entrevista realizada a 2017-08-19



Figura 86: Sexteto do Palace Hotel. 1910.
Ilustração Portugues

O hotel organizava concertos com músicos profissionais convidados, geralmente famosos e não-locais. No dia-a-dia contava com um quarteto de cordas, que era encarregue de tocar continuamente durante o jantar. Tratava-se de um momento de “pompa e circunstância”, pelo que os hóspedes vestiam roupa de gala. A oferta musical do Palace Hotel contava ainda com um sexteto de jazz e *light classic* já nas décadas de 1920 e 1930.

Havia bailes todas as noites, durante os quais uma orquestra⁵⁶ tocava repertório clássico. A música era sempre ao vivo, uma vez que o recurso a gravações era considerado abaixo do nível de luxo que o hotel pretendia proporcionar. O baile de maior relevância o último da época, a “Despedida” (Figura 87).



Figura 87: Baile de final de época no Palace Hotel. 1936.
Fotografia cedida pelo colecionador Júlio Silva

Mais tarde seria construída uma discoteca no Palace Hotel, a Boate. Era exclusiva para hóspedes, sendo frequentada pelas gerações mais novas. Os mais conservadores criticavam este novo espaço pela “música barulhenta”, falta de iluminação, vestuário justo e proximidade corporal “indecente”.

⁵⁶ O termo “orquestra” era usado no sentido lato. Não encontrei dados que me permitam compreender qual o número de músicos ou os instrumentos que compunham a orquestra.

4.3 HOTEL AVENIDA

Foi edificado a pedido de João Crisóstomo Oliveira, em 1911. Estava localizado em frente à linha de comboio. A gerência passou de João Oliveira para o seu genro, Manuel Tavares Abreu e os seus familiares, e, do início da década de 1960 até 1975 esteve ao cargo de Francisco António Carneiro – que já tinha tido experiência semelhante à frente do Hotel do Golfe (Salvador 2004).



Figura 88: Fanfarra no Hotel Avenida. s. d.
Fotografia cedida pelo colecionador Júlio Silva



Figura 89: Hotel Avenida. 2018-04-30.
Fotografia da autora

O Hotel Avenida era considerado aquele que dinamizava os melhores bailes. Abrangia uma classe média e, nesse sentido, era entendido como “popularucho”. A gerência do hotel verificava que, com música ao vivo, havia mais animação no estabelecimento, porque os aquistas apreciavam os bailes e até tinham mais cuidado com a imagem – o que ajudava ao prestígio do estabelecimento. Além de organizarem bailes à noite, ainda tinham um trio que actuava ao almoço e ao jantar.

O pessoal dos hotéis, os gerentes, vêem que se puser aqui uma bandazita aqui dava mais animação e as pessoas gostavam, e as mulheres até se vestiam melhor. E principalmente aqui o hotel Avenida era muito forte nestas coisas.

Júlio Silva
Entrevista a 2017-08-18

Nós tocamos em todos os hotéis daqui e pensões. O Hotel Avenida era aquele que nos dava mais trabalho, porque faziam muitos bailes. Era talvez o hotel mais animado que havia aqui em Vidago. (...) Nós tocávamos das três até às sete. Depois davam-nos de comer, enquanto eles faziam festas, e depois começávamos às dez da noite o arraial até às três da manhã. Normalmente os arraiais acabavam sempre às três da manhã.

Rui Queirós
Entrevista realizada a 2017-08-19



Figura 90: Estado actual do Hotel Avenida. 2018-04-30. Fotografias da autora

4.4 HOTEL DO GOLFE

A Empresa Salus fundou o Hotel do Salus. Posteriormente foi adquirido pela VM&PS, que lhe deu a nomenclatura actual. Nas décadas de 1950 e 1960 foi gerido por Francisco Carneiro e o seu cunhado, Antero Fraga. Em 19 de Março de 1967 houve um incêndio no Hotel do Golfe, enquanto estava em obras para preparar a abertura da época termal. Moradores de Vidago e de aldeias vizinhas tentaram ir apagando o fogo, enquanto esperavam que chegassem os Bombeiros Flavienses. O Hotel do Golfe, que estava no seu auge, nunca foi recuperado após este incidente, e foi deixado ao abandono (Salvador 2004).

4.5 PENSÃO SANTOS

António José Ferreira dos Santos adaptou a sua habitação para criar a Pensão Santos. Em 1957 inaugurou um novo espaço para a pensão (Salvador 2004). O filho Germano Santos ajudava na exploração do estabelecimento e negociava os bailes com os músicos de Os Plumas.

A Pensão Santos, era a pensão do nosso Germano Santos, que era o nosso empresário, a pensão era dele, e então nós tínhamos um acordo com ele de fazer, já não sei se dois ou três bailes por verão, na pensão, de graça. [...]Porque aquilo era dele. Nós tínhamos um acordo com ele.

Rui Queirós

Entrevista realizada a 2017-08-19



Figura 91: Pensão Santos. 2017-08-16. Fotografia da autora

4.6 PENSÃO TERMAS

Estava localizada junto à estação de comboios. Inicialmente denominada de Pensão Sonim, por pertencer ao lavrador Francisco Pinheiro, que era natural de Sonim. Num conflito judicial com João de Oliveira, seu empregador, Francisco Pinheiro perdeu o património. No seguimento deste processo, João Oliveira, que já então explorava o Hotel Avenida, viu crescer o seu impacto no panorama turístico vidaguense. A mudança de mãos do estabelecimento motivou a renomeação para Pensão Termas (Salvador 2004).

O Chico e o Lino é que faziam essas coisas [negociar os contratos]. E depois “Ó Germano temos um baile na pensão Termas”, por exemplo, um casamento, e justamos por exemplo, por 500 escudos. E ele “Não está mal...” [...] 500 escudos mais bem ganhos da minha vida! Nós fomos contratados pela Pensão Termas para fazer um casamento [...]. O casamento era à uma da tarde, e nós tocávamos às quatro, para o bailarico. Nós chegamos, era para aí meio dia, montamos a aparelhagem - hoje em dia, é uma manhã para montar a aparelhagem, e já vem quase tudo montado! Nós naquela altura montávamos tudo em cinco minutos - e voltámos lá, pelas quatro menos um quarto, e não está ninguém. Tinha acontecido um acidente, com o irmão da noiva, que após o almoço, veio tomar café ao Café Capri - que era do tal Manuel Gualberto Carvalho - ao pé da bomba de gasolina. E na curva, além, como quem vai para Loivos, o carro capotou, foi abaixo. Eles não tiveram nada, mas foi o maior susto! E como houve aquele acidente foi “Podem desmontar, podem desmontar tudo! Já não há baile!” Ganhamos 500 escudos. [...] Há pois! 500 escudos, que na altura era muito dinheiro. Um contrato de 500 escudos, em que na altura Os Plumas, um baile era 100-200 escudos, e nós contratamos por 500! Era um grande negócio, um grande negócio!

Rui Queirós

Entrevista realizada a 2017-08-19



Figura 92: Espectáculo de beneficência. *Ecos de Chaves*. 1949-01-09. Biblioteca Municipal de Chaves

A obra *Rapsódia de Fados Populares* em Sol Maior de Cesar Magliano gozava de popularidade não só nos hotéis e pensões em Vidago, como noutras zonas turísticas de Portugal. Na Figura é possível observar um exemplar do violinista Raul de Abreu, com anotações que comprovam que iria executar esta peça com o pianista Enrique Peiro no Hotel New Avenue, Funchal. Raul de Abreu elaborou ainda arranjos para saxofone alto, violoncelo, contrabaixo e trompete, o que atesta a flexibilidade entre a obra escrita e a actuação ao vivo. A progressão das tonalidades, em compasso quaternário simples, vai alternando entre modos maiores e menores – de acordo com os fados – mantendo-se relativamente simples: Sol (I), Dó (IV), Lá (ii de Sol, VI de Dó, V de Ré), Ré (V) e Sol (I). De realçar também a referência ao tempo de performance da obra (neste caso, 11 minutos), de especial relevância no contexto dos bailes, em que os músicos têm que tocar várias horas seguidas. Isto é paradigmático dos processos que ocorriam no círculo da música para entretenimento turístico.

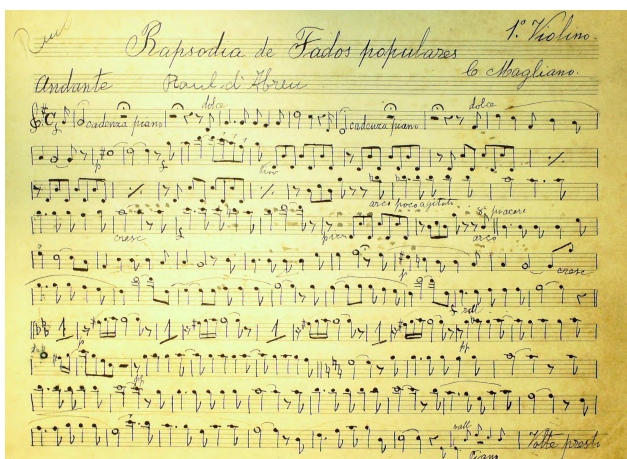
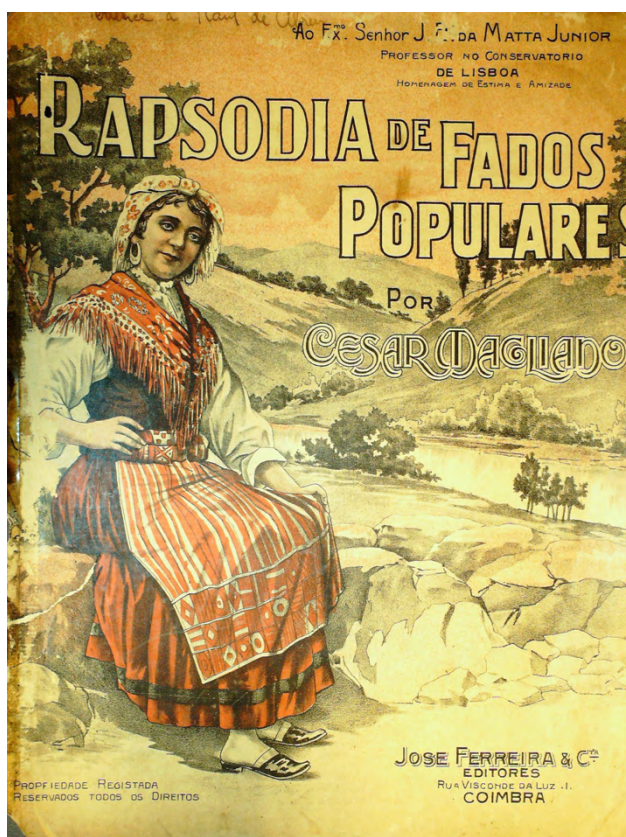


Figura 93: *Rapsódia de Fados Populares*. 1955-11-29. Registo Nacional de Objectos Digitais

4.7 CINE-VIDAGO

Em 1952 José Lopes de Faria encomendou a construção do Cine-Vidago. Júlio Alves, António Braz e Gilberto Gonçalves tinham a concessão dos espectáculos cinematográficos. A partir de 1955 José Lopes de Faria enveredou igualmente pela exploração do cinema. Um ano após o falecimento da esposa, Ana Alves Seixas, em 1963, José Lopes de Faria e os descendentes venderam o estabelecimento e os direitos de exploração a António José Santos e ao seu filho Germano Santos (Salvador 2004).

Nos intervalos dos filmes havia concertos, inicialmente da Orquestra Ragera, e posteriormente de Os Plumas – aspecto a que não era indiferente o agenciamento de Germano Santos, enquanto empresário de Os Plumas.

4.8 O RESINEIRO

O Resineiro era uma das casas de pasto que complementava a oferta turística, servindo comida e dormida a preços modestos comparativamente aos praticados nos hotéis e pensões. Era explorada por João Moreira Salvador e a sua esposa Lúcia Amaro Virgílio, naturais da Freixêda (Salvador 2004). Durante o período termal, colaboravam com Carlos José Alberto Pinto para organizar bailes com música gravada emitida por altifalantes:

Havia aparelhos de altifalantes e faziam bailaricos nas esplanadas, onde nós estamos aqui, era uma ramada, afeta a uma pensãozinha que a minha mãe tinha antes de isto ter a configuração que tem e o Carlos José Alberto Pinto e os filhos faziam aqui bailaricos com alguma frequência, principalmente no verão. [...] E então eles traziam para aqui o gira-discos com os altifalantes. E então punham aqui, e lembro-me naquela altura o que corria mais, o tango dos barbudos [...]. Fazíamos aqui estes bailaricos que, pá, pronto, fazia com que se passasse aqui uma tarde entretida. O meu pai deixava fazer aqui, depois vendia aqui uns copos de vinho, obviamente. [...] Traziam um altifalante em cada mão. Era assim, chegavam aqui, ligavam à luz, e tocava música para o pessoal.

Floripo Salvador
Entrevista realizada a 2017-08-19

4.9 PRAIA FLUVIAL

A Praia Fluvial de Vidago, na margem do rio Tâmega, encontra-se a cerca de três quilómetros da aldeia, na saída para Norte, a caminho de Chaves. Era frequentado pelos venariantes, que se deslocavam em grupos organizados pelos hotéis e pensões, montados em jumentos alugados às aldeias vizinhas. O pioneiro dessa tradição inventada foi António Cardoso, proprietário da Pensão Cardoso. Era habitual levar-se piquenique, embora também aí houvesse um salão de chá. Encontravam-se, também, alguns barquinhos a remos (Salvador 2004).



Figura 94: Pic-nic na Praia Fluvial de Vidago. O Comércio de Chaves. 1940-07-27. Biblioteca Municipal de Chaves

4.10 TORRE DO COTO

A Torre do Coto, da concepção do arquitecto Amílcar Monteiro, é o ponto que chama mais a atenção a quem se aproxima de Vidago, estando localizada no topo de um monte. Em 1935 começaram as obras para criação de um espaço de devoção, com o propósito de acolher o corpo da defunta Eugénia Campilho, a “Santa Eugénia”⁵⁷. A 29 de Janeiro de 1950 foi colocada a primeira pedra da torre, numa cerimónia agraciada pela performance da banda filarmónica Os Orfeus. A obra contou com o financiamento voluntário do povo vidagense, e em especial com a sociedade Os Amigos de Vidago, criada em 1952, que contava com Domingos Gonçalves, João Canavarro, João Serôdio, Acácio Duarte Costa e Joaquim Gonçalves, entre outros. Foi inaugurada a 4 de Agosto de 1957. O sino mecânico tocava de quarto em quarto de hora, e perdurou até 1998, altura em que uma avaria obrigou à sua substituição por um relógio electrónico (Salvador 2004).

No terreiro junto à torre decorriam as festividades em honra de Nossa Senhora da Saúde, no primeiro domingo de Agosto, que perduram até aos dias de hoje. Durante as décadas de 50 e 60, várias localidades da zona rivalizavam pela melhor romaria, quer ao nível dos foliões, quer ao nível das bandas filarmónicas, quer ao nível dos ranchos folclóricos e “zés-p’reiras”. A festa incluía também uma procissão religiosa. O evento era propício aos relacionamentos amorosos (Salvador 2004).



Figura 95: Torre do Coto. s.d. Retirado do livro de João Oliveira Cruz, *Vidago - Sua História, Origem e Formação*

⁵⁷ Para mais informação sobre o surgimento do culto a Eugénia Campilho, conferir “Omnipresença da Igreja Católica no quotidiano e os seus reflexos nas práticas musicais em Vidago”.

5 CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação aborda a relação entre música e turismo durante o Estado Novo (1933-1974), tendo como estudo de caso a vila termal de Vidago. A descoberta das nascentes de água termal, um século antes, permitiu que a economia local deixasse de estar maioritariamente assente no sector primário, para passar a ter uma pequena indústria de exploração de água mineral e uma intensa actividade turística sazonal (M. J. Pereira 1971; Salvador 2004; S. M. R. Pereira 2014). No período em estudo, a empresa Vidago, Melgaço & Pedras Salgadas (VM&PS) já dominava a exploração das águas termais das fontes de Vidago, Arcossó, Vila Verde, Sabroso e Salus, e detinha ainda o Palace Hotel e o Grande Hotel – os dois estabelecimentos hoteleiros vidaguenses que gozavam de maior prestígio nacional (S. M. R. Pereira 2014).

Recorrendo a uma abordagem da antropologia do turismo, o turismo surge como um fenómeno holístico, que é característico da globalização e que tem implicações económicas, políticas, sociais, simbólicas e sonoras (Hernández Ramirez 2006; Pinto e Pereiro 2010; Pereiro e Fernandes 2015; Fuarros e Carvalho 2019). Observa-se, neste caso, uma relação de desigualdade na relação turista-empregado, mas também na própria concepção do território como espaço turístico (Pinto e Pereiro 2010). Neste contexto, o lazer e o tempo livre são sintomáticos das relações de desigualdade socioeconómica, visível na possibilidade de libertação das obrigações do quotidiano e disponibilidade financeira (Simonicca 2007).

Introduziram-se produtos e tecnologias da modernidade (linha de comboio, correio, telégrafo, telefone, electricidade) com o propósito de garantir o sucesso da vila como estância turística (S. M. R. Pereira 2014). Tratava-se de um aspecto delicado: se por um lado era necessário que o conforto não fosse inferior ao que o seu público-alvo - proveniente de meios citadinos - estava habituado, por outro, os visitantes aspiravam ao contacto com a natureza. Esse interesse pelo rural, paradoxalmente, parte de um meio urbano emissor de turistas (Nash 1989; S. E.-S. Castelo-Branco e Branco 2003). Tratava-se de manter uma imagem de “ruralidade” assente em ideais romantizados de “calma”, “harmonia” e “autenticidade”, mascarando a pobreza recorrente nos meios rurais do interior de Portugal (M. J. Pereira 1971; Salvador 2004; S. M. R. Pereira 2014).

A necessidade de música para entretenimento nos estabelecimentos hoteleiros (quer fosse música de fundo, quer de concertos, quer de dança) fomentou a criação de grupos musicais amadores vidaguenses, a circulação de músicos profissionais exteriores a Vidago e o contacto com indústrias da música e das tecnologias do som. Os estilos e categorias performados em Vidago iam da música popular à música erudita, e, com menor incidência, música tradicional, incluindo arranjos para banda filarmónica, *chanson française*, tangos, árias de ópera, fados, jazz e rancho folclórico. Havia preferência pela execução de obras que, por serem difundidas em transmissões radiofónicas, gozavam de significativa popularidade (Moreira, Cidra, e Castelo-Branco 2010). Embora houvesse uma clara predileção pela música ao vivo, também se recorria a tecnologia de gravação e reprodução – o que para as gerências dos hotéis e pensões tinha a vantagem de disponibilizar entretenimento

sem os custos da contratação de músicos e de estabelecer outros ambientes musicais (como por exemplo o uso de altifalantes com música de fundo). Por outro lado, o uso da tecnologia dava uma imagem de “modernidade” e “cosmopolitismo” que ia de acordo com a estética divulgada em materiais publicitários da VM&PS (Losa 2013; Quintas 2014). Os aparelhos de rádio encontravam-se à venda em lojas de agentes em Chaves e a sua aquisição foi incentivada a partir de 1934, com a criação do Fundo de Expansão Radiofónica, numa estratégia de divulgação da Emissora Nacional (M. D. Silva 2010b).

Como a aprendizagem musical nunca foi verdadeiramente considerada uma prioridade no ensino básico em Portugal e a educação especializada encontrava-se limitada aos meios urbanos, os músicos em Vidago aprendiam maioritariamente através de educação informal ou com o maestro da banda a ensinar as competências essenciais de leitura de notação musical, através da prática de solfejo (Artiaga 1999; Vasconcelos e Artiaga 2010). Consequentemente, assistia-se a uma hierarquização do reconhecimento musical: na base estava o rancho folclórico, composto por aqueles que se considerava que tinham um conhecimento musical básico, no intermédio os músicos que tocavam de ouvido, e no topo os que sabiam ler partituras – na linguagem corrente referido como “saber música”. A aptidão para a música era considerada hereditária, tendo as famílias Aguiar, Gonçalves, Ferreira ou Ribeiro bastante elementos nos agrupamentos musicais (Holton 2003).

A preponderância da performance baseada na oralidade e memorização, associada a uma desvalorização de anotações de estudo (partituras, cifras, *setlists*, etc.) por parte dos músicos, a falta de hábitos de arquivo por parte de diversas instituições e o lugar periférico que a música em Vidago ocupava nos periódicos flavienses (aparecendo esporadicamente na secção redigida pelo correspondente em Vidago) fez com que escasseassem os documentos que comprovam a prática musical em Vidago. Para contornar essa situação, recorreu-se a métodos da história e da etnomusicologia histórica, com especial enfoque na realização de entrevistas (Howard 2014). Nessas entrevistas tornou-se evidente o agenciamento de personagens como o maestro, que mobilizava jovens para os grupos musicais, no período em estudo, ou, no tempo presente, na acção proactiva de indivíduos como Júlio Silva e Floripo Salvador, que divulgam de textos e artefactos, fazendo uma manutenção da memória desse passado (Long e Ploeg 2001; Haggard e Eitam 2015).

Durante o Estado Novo, Vidago continuou a ser um destino de eleição da classe política portuguesa, por onde passou o Presidente da República Óscar Carmona e a Primeira-dama Maria do Carmo Carmona, o Director do SPN/SNI António Ferro e o Ministro das Obras Públicas António Carneiro Pacheco. Enquanto destino de férias das elites nacionais, Vidago ganhou visibilidade e viu um incremento na economia local, o que permitiu aos habitantes reclamarem melhores condições de vida, nomeadamente estradas calcetadas, fontes públicas de água potável, iluminação pública e posto médico (M. J. Pereira 1971; Salvador 2004; Pinto e Pereiro 2010). A construção da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, desejo antigo da população, só ganhou força pela vontade de disponibilizar um local de culto para os aquistas que chegavam a Vidago. Contou com as doações da Primeira-dama e do Ministro das Obras Públicas, bem como da VM&PS – espelhando o modo como

convergiavam os interesses turísticos, do clero e as políticas estatais no planeamento e execução de obras públicas (M. B. da Cruz 1996; Pinto e Pereiro 2010; Roxo 2017).

O jornal flavience *Era Nova*, dirigido por membros da Legião Portuguesa, em 1934 incentivava a organização de casas do povo, anunciando-as como impulsionadoras do “progresso”, “instrução e educação”, “protecção” e “uma barreira oposta ao comunismo dissolvente e subversivo”, e expondo passo-a-passo os procedimentos necessários para a sua implementação. Nesse mesmo ano, por iniciativa do padre Raimundo, foi criada a casa do povo de Vidago num espaço cedido pela VM&PS (Salvador 2004). A casa do povo tornou-se estimada localmente pela distribuição da “sopa dos pobres” – que novamente contava com o patrocínio da VM&PS – e por ter sido o espaço onde se estabeleceu o posto médico. Era porta de entrada para as políticas culturais do Estado Novo, apoiando, de acordo com as indicações da Junta Central das Casas do Povo, a formação da banda filarmónica Os Orfeus e do Rancho Folclórico da Casa do Povo de Vidago. Para poder integrar esses agrupamentos musicais era necessário ser-se sócio da casa do povo – até porque parte significativa os instrumentos usados eram propriedade dessa instituição. Por outro lado, a integração nas actividades recreativas da casa do povo poderia ser vantajosa para os músicos, na medida em que os dispensava da prestação de provas e sindicalização no SNM (Melo 2001).

Os músicos vidaguenses contestavam a obrigatoriedade da profissionalização para poderem actuar, o que motivava desacatos entre músicos sindicalizados, músicos não sindicalizados e o Delegado do Sindicato do Distrito de Vila Real. A justificação que apresentavam era que a prática musical em Vidago era sazonal, logo não só não permitia que tivessem estabilidade económica, como tornava particularmente injusto que tivessem que pagar cotas ao SNM todo o ano. De facto, com excepção do maestro da banda filarmónica, ninguém vivia exclusivamente da música. O próprio delegado por vezes adoptava uma postura flexível, o que demonstra que apesar das tentativas de centralização totalitária, havia no aparelho estatal margem para uma certa autonomia (Domingos e Pereira 2010a). Assim sendo, as instruções que chegavam da sede do SNM não chegavam para controlar toda a actividade musical e impedir os músicos de contornar os procedimentos – uma propensão que se verificava por todo o país fora dos centros urbanos de Lisboa e Porto (M. D. Silva 2010c; M. Fernandes 2018). Por outro lado, as próprias autoridades do regime não consideravam como prioritário restringir o acesso dos músicos amadores à performance pública.

Posteriormente, com a revolução de 1974 e com a alteração das políticas de termalismo na década de 1980, verificou-se um descréscimo da frequência de termas ao nível nacional, tendência a que Vidago não foi excepção (F. Neves 2004). Uma nova política mais democrática não era favorável ao culto da distinção social e a espaços exclusivistas, pelo que os apoios foram esmorecendo. Os hotéis foram fechando, e uma parte foi aproveitada para acolher os “retornados” após o fim da Guerra Colonial. Na década de 1990 o número de aquistas reduziu significativamente, com o turismo de praia a substituir o turismo termal. Se por um lado passou a ser socialmente aceitável o uso de roupas com o mais corpo exposto, tais como os fatos de banho, por outro, com as melhorias de transporte e uma vasta área costeira, era mais prático e económico um deslocamento às praias do

que uma estadia nas termas. Um outro factor foi recorrentemente lembrado nas entrevistas realizadas: os médicos deixaram de receitar os tratamentos termais com a implementação generalizada da indústria farmacêutica. Em 2002, o Ministério da Saúde proibiu as injeções de água termal, por falta de estudos científicos actuais que comprovassem que estas fossem benéficas. Com a redução progressiva da actividade turística, veio o decrescer da economia local, e consequentemente o desinvestimento no entretenimento cultural, e nomeadamente na música. A falta de meios técnicos, humanos (uma população que diminui de ano para ano) e financeiros (os serviços de animação musical deixaram de ser requisitados com o fecho dos hotéis) tornou inviável a subsistência dos grupos musicais, que se foram extinguindo.

A vila de Vidago foi-se tornando cada vez menos relevante no panorama político, e as memórias do seu passado vão-se perdendo com o passar do tempo. Na tentativa de contrariar essa tendência, várias pessoas elaboraram projectos a nível pessoal, procurando divulgar a riqueza cultural da vila. Destacam-se entre estes o coleccionador Júlio Silva - autor do blog *Meu Vidago*, no qual expõe a sua colecção pessoal - e o escritor Floripo Salvador - que redigiu a obra *Meu Vidago*. Quanto à produção científica destaca-se Sérgio Manuel Rodrigues Pereira com a dissertação de mestrado «Vidago: de aldeia rural à vila termal (1908-1968)». No entanto, nos diversos trabalhos acima referidos, a música ocupa um lugar periférico, muito em parte pelo seu carácter funcionalista a ela atribuído: para entreter, para divertir, para dançar, para criar ambiente, para fazer a festa, etc. A sua presença era entendida como “natural” e óbvia, e, por isso, o estudo da sua prática e dos músicos que a performavam permaneceu “escondido” (Finnegan 1989). Este trabalho dá um mote para um estudo mais aprofundado sobre as práticas musicais durante o Estado Novo, bem como sobre a (in)definição da profissão do músico durante este regime. Além disso, é igualmente um contributo para a compreensão do facto de mesmo os meios rurais durante o Estado Novo não estavam isentos da modernidade musical, concorrendo com frequência com práticas rurais locais e a música religiosa. A proliferação da rádio, a disseminação de fonogramas e de aparelhos de reprodução sonora, a circulação de partituras, constituem factores que garantiram a circulação e a concomitância de várias práticas e categorias musicais, por vezes criando circunstâncias de tensão social, outras contribuindo para a mudança de mentalidades, para a dinamização económica local e para o contacto com novos paradigmas culturais. Uma investigação comparativa que articule o confronto entre as práticas musicais e a modernidade fora dos maiores centros urbanos em Portugal, é um desafio que se impõe aos estudos de música popular (inclusivamente no âmbito da Etnomusicologia), para os quais esta dissertação pretende ser um contributo.

BIBLIOGRAFIA

- Abreu, Filomena. 1998. «A Rádio Portuguesa e a Guerra Civil de Espanha». Em *Portugal e a Guerra Civil de Espanha*, editado por Fernando Rosas, 123–32. Lisboa: Colibri.
- Acciaiuoli, Luiz de Menezes Correa. 1952. *Le Portugal Hydromineral*. Vol. 1. Lisboa: Direction Generale des Mines et des Services Geologiques.
- Alves, Vera Marques. 2003. «O SNI e os ranchos folclóricos». Em *Vozes do Povo*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, 190–206. Etnográfica Press. <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.567>.
- Artiaga, Maria José. 1999. «A disciplina de Canto Coral no período do Estado Novo - Contributo para a História do Ensino da Educação Musical em Portugal». Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Baptista, Albino Moreira de Sousa. 1919. *Station des eaux sulfureuses d'Entre-os-Rios*. Porto: Clínica Hidrológica de Águas de Entre-os-Rios.
- Basto, Cláudio. 1939. *Traje à Vianesa*. Gaia: Apolino.
- Baxendale, John. 1995. «“... into Another Kind of Life in Which Anything Might Happen...” Popular Music and Late Modernity, 1910-1930». *Popular Music* 14 (2): 137–54.
- Bento, Pedro. 2010. «Francisco Guimarães, Filho & C.A LDA». Editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates.
- Blacking, John. 1977. «Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change». *Yearbook of the International Folk Music Council* 9 (1977): 1–26. <http://www.jstor.org/stable/767289>.
- Braga, Teófilo. 1867. *Cancioneiro popular*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. https://play.google.com/books/reader?id=iUouAAAAAYAAJ&hl=pt_PT&pg=GBS.PP1.
- Brissos, Ana Cristina. 2010. «António Joyce». *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Temas e Debates.
- Brito, João Carlos Rolo. 2006. «A Banda da Guarda Nacional Republicana e os seus fagotistas», 75. <http://run.unl.pt/handle/10362/12503>.
- Carvalho, João Soeiro de. 1996. «A Nação Folclórica: projecção nacional, política cultural e etnicidade em Portugal». *Revista Transcultural de Música* 2. <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/14/trans-2-1996>.
- — —. 1999. «O folclórico Alto Minho: Abel Viana e o romantismo naturalista». *Revista Portuguesa de Musicologia* 9: 53–62.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. 2010. «Música tradicional». Editado por Salwa el-Shawan Castelo-Branco. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, e Jorge Freitas Branco. 2003. «Folclorização em Portugal: uma perspectiva». Em *Vozes do Povo*, 1–21. Etnográfica Press. <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.545>.

- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, e Rui Cidra. 2010. «Música Popular». Editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Temas e Debates.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, José Soares Neves, e Maria João Lima. 2003. «Perfis dos grupos de música tradicional em Portugal em finais do século XX». Em *Vozes do Povo*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, 73–142. Etnográfica Press. <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.556>.
- Castro, Mário de, e Frédéric Ducout. 2011. *Vidago Palace*. Editado por Ramiro Leão. Lisboa: Gavião.
- Catálogo de Músicas Para Banda*. 1950. Tipografia Gomes.
- Cidra, Rui, e Pedro Félix. 2010. «Pop-rock». Editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates.
- Coelho, Francisco Adolfo. 1993. *Obras etnográficas: Festas, costumes e outros materiais para uma etnologia de Portugal*. Portugal de Perto. Dom Quixote.
- Cohen, Erik. 2005. «Principales tendencias en el turismo contemporáneo». *Política y sociedad* 42 (1): 11–24. <https://doi.org/10.5209/POSO.24128>.
- Cruz, João Oliveira. 1970. *Vidago - Sua História, Origem e Formação.pdf*. Régua: Imprensa do Douro.
- Cruz, Manuel Braga da. 1996. «Concordata e Acordo Missionário». *Dicionário de História do Estado Novo*. Círculo de Leitores.
- Dias, Jaime Lopes. 1937. *Etnografia da Beira*. Lisboa: Livraria Ferin. <https://docplayer.com.br/58281267-Dr-jaime-lopes-dias-da-academia-das-cienciaa-de-lisboa-etnografia-beira-o-que-a-nossa-gente-canta-0-t99-3-ii-volume-2.html>.
- Domingos, Nuno, e Victor Pereira. 2010a. «Introdução». Em *O Estado Novo em questão*, 7–39. Lisboa: Edições 70. <http://hdl.handle.net/10451/11191>.
- , eds. 2010b. *O Estado Novo em Questão*. 2.^a ed. História e Sociedade. Edições 70.
- Engel, Carl. 1918. «Music We Shall Never Hear Author(s)»: *The Musical Quarterly* 4 (4): 491–506. <https://www.jstor.org/stable/737875>.
- Fernandes, Filipa. 2010. «A cultura da água: da patrimonialização das levadas da Madeira à oferta turística». *PASOS Revista de turismo y patrimonio cultural* 8 (4): 529–38. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2010.08.046>.
- Fernandes, Maria. 2018. «Espólio do Sindicato Nacional dos Músicos: apresentação, análise e discussão dos dados recolhidos». Em *ENIM*. Porto.
- Ferro, António. 1933. *Salazar, O homem e a sua obra*. Empresa Nacional de Publicidade.
- Finnegan, Ruth. 1989. *The hidden musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fradique, Teresa. 2014. «“For years, I have dreamed of a liberated Anthropology”». Em *Antropologia e Performance: Agir, Atuar, Exibir*, editado por Paula Godinho, 27–52. 100LUZ.
- Fuarros, Iñigo Sánchez. 2013. «Sounding Out the Cuban Diaspora in Barcelona: Music, Migration and the Urban

- Experience». Em *Musical Performance and the Changing City Post-industrial Contexts in Europe and the United States*, editado por Fabian Holt e Carsten Wergin, 77–101. New York: Routledge.
- Fuarros, Iñigo Sánchez, e João Soeiro de Carvalho. 2019. «Sounds of Tourism - Project Presentation». Em *Sounds of Tourism*. Lisboa. <https://www.soundsoftourism.pt/>.
- Geertz, Clifford. 1973. *The interpretation of cultures: Selected essays. The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books. <https://doi.org/10.4324/9781912128310>.
- Giacometti, Michel, e Fernando Lopes-Graça. 1981. *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores. <https://tradicao.files.wordpress.com/2011/02/michel-giacometti1981-cancioneiro-popular-portugues.pdf>.
- Godinho, Paula. 2014. «Agir, actuar, exhibir. Antropologia e Performance, uma introdução». Em *Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exibir*, editado por Paula Godinho, 8–24. 100LUZ.
- Guilbault, Jocelyne. 2018. «Sounds of Vacation: Political Economies of Caribbean Tourism». Em *Música como cultura e cognição*. Lisboa.
- Guimarães, Francisco R. Pinto. 1913. *Catálogo dos Instrumentos de Música*. Porto: Tipografia Minerva.
- Haggard, Patrick, e Baruch Eitam. 2015. «Introduction». Em *The Sense of Agency*, 1–6. Oxford Scholarship Online. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190267278.001.0001>.
- Hernández Ramirez, Javier. 2006. «Producción De Singularidades Y Mercado Global. El Estudio Antropológico Del Turismo.» *Boletín Antropológico* 24 (66): 23–50. https://www.researchgate.net/publication/242758542_Produccion_de_singularidades_y_mercado_global_El_estudio_antropologico_del_turismo.
- Hindess, Barry. 1986. «Actors and Social Relations». Em *Sociological Theory in Transition (RLE Social Theory)*, editado por Mark L. Wardell e Stephen P. Turner, 2015.^a ed. Abingdon-on-Thames: Routledge. <https://books.google.pt/books?id=YIE9BAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>.
- Hobsbawm, Eric J. 1983. «Introduction: Inventing traditions». Em *The Invention of Tradition*, editado por Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger, 1–14. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107295636.001>.
- Hobsbawm, Eric J., e Terence Ranger, eds. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10383441.2007.10854596>.
- Holton, Kimberly Dacosta. 2003. «“Fazer das tripas coração” O parentesco cultural nos ranchos folclóricos». Em *Vozes do Povo*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, 143–52. Etnográfica Press. <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.560>.
- Howard, Keith. 2014. «Foreword: The Past is No Longer a Foreign Country». Em *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, editado por Jonathan McCollum e David G. Hebert, ix–xiii. Lexington Books.
- Lapa, Veronique, Xerardo Pereiro, Xulio Pardellas, e Carmen Padín. 2002. «Turismo termal e desenvolvimento local: uma análise comparada do Ribeiro (Galiza) e do Alto Tâmega (Portugal)». Em *IX Encontro Nacional da Associação*

Portuguesa de Desenvolvimento Regional, 713–27.

Leça, Armando. 1922. *Da Música Portuguesa*. Lisboa: Lúmen.

Long, Norman, e Jan Ploeg. 2001. «Heterogeneidade, ator e estrutura: para reconstituição do conceito de estrutura». Em *Os atores do desenvolvimento rural: perspectivas teóricas e práticas sociais*, 25–28. Porto Alegre: VFGS Editora.

Losa, Leonor. 2010. «Indústria fonográfica». Editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates.

———. 2013. *Machinas Fallantes: A Música Gravada em Portugal no Início do Século XX*. Lisboa: Tinta da China.

MacCannell, Dean. 1976. *The Tourist*. University of California Press.

Maia, Celestino. 1955. «Catatermometria Geresiana (Primeiras Determinações)». *Revista Clínica Higiene e Hidrologia*, 1955.

———. 1959. *O Gerês Medicinal e Turístico*. Braga: Livraria Cruz.

Marvão, António. 1955. *Cancioneiro Alentejano: Corais majestosos, coreográficos e religiosos do Baixo Alentejo*. Edição do autor.

McCollum, Jonathan, e David G. Hebert, eds. 2014. *Theory and Method in Historical Ethnomusicology. Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. Lanham: Lexington Books.

Mello, Adelino António das Neves e. 1872. *Música e Canções Populares*. Lisboa: Imprensa Nacional.
https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5Qacd7949B0jPYIbZiUX47270Kzm45tfXzSJCQXGnd2My8Jxpsrr3aeqeqQCjb8MBS9OyM5BjoCaywQmdVlsxEj7RnTpxoHxA9O_hgFnDSrZ3IaGboEjwiLDXdZIQ5pK1YW0KCJJik6Bde4KZiA-A_AEq7Os1EanuOZ1mY8kLF8dBHD11dHHBU6pexQtLAOCojHvKe.

Melo, Daniel. 2001. *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Vol. 22. Estudos e Investigações. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Mendes, Pedro. 2018. «Conjunto de Oliveira Muge». *INETBase*. <http://inetbase.pt/s/site/item/26198>.

Meneses, Inês Salema, e Paulo Daniel Mendes. 1996. *Se o mar deixar: comunidade e género numa povoação do litoral alentejano*. Vol. 6. Estudos e Investigações. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
https://books.google.pt/books/about/Se_o_mar_deixar.html?id=olXEAQAACAAJ&redir_esc=y.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music. Journal of Research in Music Education*. Vol. 14.
<https://doi.org/10.2307/3344058>.

Middleton, Richard. 1993. «“Roll over Beethoven”? Sites and soundings on the music-historical map». Em *Studying Popular Music*, 3–33. Open University Press.

Moreira, Pedro Russo. 2010. «À procura de uma identidade (1950-1974)». Em *A Nossa Telefonia: 75 anos de rádio pública em Portugal*, editado por Joaquim Vieira, 93–140. Lisboa: Tinta da China.

Moreira, Pedro Russo, Rui Cidra, e Salwa El-shawan Castelo-Branco. 2010. «Música Ligeira». Editado por Salwa El-shawan

- Castelo-Branco. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates.
- Mourinho, António. 1984. *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*. Bragança: Escola Tipográfica de Bragança.
- Nash, Dennison. 1989. «Tourism as a Form of Imperialism». Em *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*, editado por Valene L. Smith. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.9783/9780812208016.37>.
- Nettl, Bruno. 1983. «Prelude: The Harmless Drudge». Em *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, 1–11. University of Illinois Press.
- . 2005. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. University of Illinois Press.
- Neves, César das, e Gualdino de Campos. 1893. *Cancioneiro de Músicas Populares*. Vol. 1. Porto: Typographia Occidental.
- . 1895. *Cancioneiro de Músicas Populares*. Vol. 2. Porto: Typographia Occidental.
- . 1898. *Cancioneiro de Músicas Populares*. Vol. 3. Porto: Typographia Occidental.
- Neves, Fernanda. 2004. «O Turismo Termal no Norte de Portugal. Vidago e Pedras Salgadas, o desenvolvimento de duas estâncias termais». *Cadernos de Geografia*, n. 21/23: 213–15.
- Ortigão, Ramalho. 1944. *Banhos de Caldas e Águas Minerais*. Obras Completas de Ramalho Ortigão. Lisboa: Livraria Clássica.
- Peralta, Elsa. 2000. «Património e identidade. Os desafios do turismo cultural». *Antropológicas*, n. 4: 217–24. <https://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/view/932>.
- Peralta, Elsa, e Marta Anico, eds. 2006. *Patrimónios e Identidades: Ficções Contemporâneas*. *Patrimónios e Identidades*. Oeiras: Celta. https://www.academia.edu/35471216/PERALTA_Elsa_e_Marta_Anico_eds._Patrimónios_e_Identidades_Ficções_Contemporâneas_Oeiras_Celta_2006?auto=download.
- Pereira, Manuel Joaquim. 1971. *Cem anos de história e progresso de um povo (Vidago): 1865-1965*. Lisboa: Oficinas de São José.
- Pereira, Sérgio Manuel Rodrigues. 2014. «Vidago: de aldeia rural à vila termal (1908-1968)». Vila-Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- Pereira, Vergílio. 1950. *Cancioneiro de Cinfães*. Vol. 8. Comissão de Etnografia e História. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.
- . 1959. *Cancioneiro de Arouca*. Vol. 18. Comissão de Etnografia e História. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.
- Pereira, Vergílio, e Porfírio Augusto Rebelo Bonito. 1957. *Cancioneiro de Resende*. Vol. 15. Comissão de Etnografia e História. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.
- Pereiro, Xerardo, e Filipa Fernandes. 2015. «Antropologia e turismo: dos trilhos, atores e espaços à genealogia da

- turistificação da Antropologia em Portugal». *Pasos: Revista de turismo y patrimonio cultural* 13 (2): 333–46. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5089493&orden=0&info=link%5Cnhttps://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5089493>.
- Pereiro, Xerardo, e Manuel Vilar. 2008. «Ethnographic museums and essentialist representations of Galician identity». *International Journal of Iberian Studies* 21 (2): 87–108. https://doi.org/10.1386/ijis.21.2.87_1.
- Pestana, Maria do Rosário. 2010. «Melo (filho), Adelino António das Neves e». Editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates.
- Pinto, Roque, e Xerardo Pereiro. 2010. «Turismo e Antropologia : contribuições para um debate plural». *Turismo e Desenvolvimento* 13: 219–26.
- Quintas, Ana Maria da Silva Barros. 2014. «Grafismo e Ilustração em Portugal nos Anos 40». Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Redol, António Alves. 1938. *Glória - Uma Aldeia do Ribatejo*. Barcelos: Edição do autor.
- Rhodes, Willard. 1956. «Toward a Definition of Ethnomusicology». *American Anthropologist* 58 (3): 457–63. https://www.academia.edu/4049276/Rhodes_Willard._1956._Towards_a_Definition_of_Ethnomusicology.
- Ribas, João António. 1858. *Album de Musicas Nacionaes Portuguezas*. 2.^a ed. Porto: Villa Nova. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000157721&page=1>.
- Rice, Timothy. 1987. «Toward the Remodeling of Ethnomusicology». *Ethnomusicology* 31 (3): 469. <https://doi.org/10.2307/851667>.
- . 2003. «Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography». *Ethnomusicology* 47 (2): 151–79. <https://doi.org/10.2307/3113916>.
- Roque, Joaquim. 1940. *Alentejo cem por cento : subsídios para o estudo dos costumes, tradições, etnografia e folclore regionais*. Beja: Edição do autor.
- Rosas, Fernando. 1998. «Introdução». Em *Portugal e a Guerra Civil de Espanha*, editado por Fernando Rosas, VII–X. Lisboa: Colibri.
- . 2001. «O salazarismo e o homem novo: Ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo». *Análise Social* 35 (157): 1031–54.
- Roxo, Pedro. 2009. «Transgressão Sexual E Percepções Da Alteridade Racial Negra Na Recepção Do Jazz Em Portugal Nas Décadas De 1920 E 1930». *Arte e Eros*, 42.
- . 2016. «Bollywood, Bhajan e Garba. Práticas Expressivas e Representações Identitárias na Diáspora Hindu-Gujarati em Moçambique, Portugal e Inglaterra». NOVA FCSH.
- . 2017. «Jazz and the Portuguese Dictatorship before and after the Second World War - From Moral Panic to Suspicious Acceptance». Em *Jazz and Totalitarianism*, editado por Bruce Johnson, 193–217. Routledge.
- Roxo, Pedro, e Salwa El-Shawan Castelo-Branco. 2016. «Jazz, Race and Politics in Colonial Portugal: Discourses and

- Representations (1924-1971)». Em *Jazz World, World Jazz*, editado por Philip Bohlman e Goffredo Plastino, 200–235. Chicago: Chicago University Press.
- Salvador, Floripo Virgílio. 2004. *Memórias de Vidago*. Edição do autor. <https://goo.gl/2yW1e3>.
- Sampaio, Gonçalo. 1940. *Cancioneiro Minhoto*. Porto: Tipografia Costa Carregal.
- Santos, Graça Dos. 2008. «“Política do espírito”: O bom gosto obrigatório para embelezar a realidade». *Media & Jornalismo* 12: 59–72.
- Sardinha, José Alberto Morais. 2000. *Tradições Musicais da Estremadura*. Tradisom. Vila Verde.
- Silva, Luís. 2013. «Impactos do turismo em meio rural. Reflexões a partir de Portugal». Em *Mundo Rural: Mito ou Realidade?*, editado por Vanda da Silva e Renato do Carmo, 295–313. São Paulo: Annablume. https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/6072622/Silva_2013_Annablume_cap_tulo.pdf.
- Silva, Manuel Deniz. 2010a. «A voz do Estado Novo (1935-1950)». Em *A Nossa Telefonía: 75 anos de rádio pública em Portugal*, editado por Joaquim Vieira, 47–92. Lisboa: Tinta da China.
- . 2010b. «Os anos pioneiros (1924-1935)». Em *A Nossa Telefonía: 75 anos de rádio pública em Portugal*, editado por Joaquim Vieira, 23–46. Lisboa: Tinta da China.
- . 2010c. «Sindicato dos Músicos». Editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates.
- Silva, Maria Cardeira da, e Amélia Frazão-Moreira. 2013. *As Lições de Jill Dias*. Vol. 21. Lisboa: Etnográfica Press. <https://books.openedition.org/etnograficapress/523>.
- Simonicca, Alessandro. 2007. «Conflito(s) e interpretación: problemas de la antropología del turismo». Em *Antropología y turismo: claves culturales y disciplinares*, editado por David Lagunas, 27–46. México: Plaza y Valdés. [https://books.google.pt/books?id=RsEVJOs5MX0C&pg=PA13&lpg=PA13&dq=alessandro+Simonicca+conflito\(s\)+e+interpretacion&source=bl&ots=N2ykM3vc8W&sig=ACfU3U02ktarQoBCh0NQWR7ovgglc8L5gQ&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwjdmK3p9_IAhWxzYUKHfnLCsoQ6AEwAHoECAGQAQ#v=onepage&q=alessandro+Simonicca+conflito\(s\)+e+interpretacion&f=false](https://books.google.pt/books?id=RsEVJOs5MX0C&pg=PA13&lpg=PA13&dq=alessandro+Simonicca+conflito(s)+e+interpretacion&source=bl&ots=N2ykM3vc8W&sig=ACfU3U02ktarQoBCh0NQWR7ovgglc8L5gQ&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwjdmK3p9_IAhWxzYUKHfnLCsoQ6AEwAHoECAGQAQ#v=onepage&q=alessandro+Simonicca+conflito(s)+e+interpretacion&f=false).
- Smith, Valene L., ed. 1989. *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Stone, Ruth M. 2008. «Historical Research». Em *Theory for Ethnomusicology*, 177–94. New York: Routledge.
- Talavera, Agustín Santana. 2009. *Antropología do Turismo: Analogias, Encontros e Relações*. Aleph. https://books.google.pt/books/about/Antropologia_Do_Turismo.html?id=a9QaQAAACAAJ&source=kp_book_description&redir_esc=y.
- Tilly, António. 2010. «Aparelhagem». Editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates.
- Torgal, Luís Reis. 2008a. «“O fascismo nunca existiu”: reflexões sobre as representações de Salazar». Em *Estados autoritários e totalitários e suas representações: propaganda, ideologia, historiografia e memória*, editado por Luís

- Reis Torgal e Heloísa Paulo, 17–29. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
<https://books.google.pt/books?id=DEqOEaumxTwC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>.
- . 2008b. «“O fascismo nunca existiu”: reflexões sobre as representações de Salazar». Em *Estados autoritários e totalitários e suas representações: propaganda, ideologia, historiografia e memória*, editado por Luís Reis Torgal e Heloísa Paulo, 17–29. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Toynbee, Jason. 2000. «Introduction». Em *Making Popular Music*, ix–xxiv.
- Vasconcelos, António Ângelo, e Maria José Artiaga. 2010. «Ensino da música». Editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates.
- Victorino, José Guilherme. 2018. *Propaganda e Turismo no Estado Novo: António Ferro e a revista Panorama (1941-1949)*. Media e Jornalismo. Lisboa: Alêtheia.
- Vieira, Ernesto. 1899. *Diccionario Musical Ornado com Gravuras e Exemplos de Musica*. Lisboa: Lambertini.
<http://purl.pt/service/pdf?cota=m-968-v>.
- Vieira, Joaquim. 2010. «Introdução: A rádio de todos nós». Em *A Nossa Telefonía: 75 anos de rádio pública em Portugal*, editado por Joaquim Vieira, 17–21. Lisboa: Tinta da China.
- Waterman, Christopher. 1993. «Jùjú: history: Toward a Theory of Sociomusical Practice». Em *Ethnomusicology and Modern Music History*, editado por Stephen Blum, Philip V. Bohlman, e Daniel M. Neuman, 49–67. University of Illinois Press. <https://books.google.pt/books?id=GbbQyA557B0C&lpg=PA49&ots=8lzccawIG0&dq=christopher waterman 1993&lr&hl=pt-PT&pg=PA65#v=onepage&q=christopher waterman 1993&f=false>.

ENTREVISTAS

Maria Helena Carvalhal Costa Lacerda. 2016-04-10. Famalicão

António Manuel Fiúza Fraga. 2016-04-25. Fontanelas

Maria Elvira Fiúza Fraga Carvalhal. 2016-04-30. Coimbra

Floripo Salvador. 2017-08-18. Vidago

Júlio Silva. 2017-08-18. Vidago

João Aguiar. 2017-08-19. Vidago

Rui Queirós. 2017-08-19. Vidago

Floripo Salvador. 2017-08-19. Vidago

Júlio Silva. 2017-08-19. Vidago

João Aguiar. 2017-09-05. Vidago

Floripo Salvador. 2017-09-06. Vidago

João Aguiar. 2017-09-07. Vidago

Maria Helena Carvalhal Costa Lacerda. 2018-10-20. Famalicão

António Nogueira. 2017-10-23. Porto

João Aguiar. 2018-04-28. Vidago

Floripo Salvador. 2018-04-28. Vidago

Maria Priscila Gonçalves. 2019-03-02. Vidago

Manuel Gualberto Carvalho. 2019-03-02. Vidago

Germano Santos. 2019-03-03. Vidago

Sebastião Aguiar. 2019-03-03. Vidago

Fausto Aguiar. 2019-03-04. Vidago

Augusto Oliveira. 2019-03-04. Vidago

Francisco Oliveira. 2019-03-04. Vidago

Almerinda Ribeiro. 2019-03-05. Vidago

Almerinda Ribeiro. 2019-04-18. Vidago

Lucinda Prazeres. 2019-04-20. Vidago

Carlos Ribeiro. 2019-06-02.